Goethes „Faust"

auf dem Frankfurter Theater (1829—1935)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

an der

Philosophischen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität

Frankfurt am Main

Vorgelegt

von

Dieter Hassenstein

Frankfurt am Main

1938

Ludwig Baum – Frankfurt am Main – Reineckstrasse 17–19

Referent: Professor Schultz

Korreferent: Professor Schwietering

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Dezember 1937.

Meinen Eltern.

Inhaltsverzeichnis.

Daten der Frankfurter Faustaufführungen.

1829: 27. August. (Erste Aufführrung des „Faust“ in fünf Fragmenten.) 5. Setember, 31. Oktober.
1830: 1. Januar, 23. Oktober.
1831: 11. April.
1832: 3. März.
1833: 20. April.
1834: 17. März, 21. März (Neuinszenierung in der Bühneneinrichtung von Seydelmann.) 24. März, 20. September.
1835: 10. Oktober.
1838: 19. März, 8. September.
1846: 21. Dezember. (Neueinstudierung.)
1851: 21. Dezember.
1853: 10. Juni, (Neueinstudierung.) 2. November.
1857: 19. Februar.
1858: 5. Mai, 15. August. 28. August (zweiter Teil in der Neuinszenierung nach der Wollheimschen Bühnenbearbeitung).
1. September, 2. Teil, 15. September, 2. Teil.
1859: 9. Februar, 10. April, 2. Mai (erster Teil).
1860: 28. August.
1861: 30. Juli.
1863: 16. August.
1864: 23. Juni, 1. September.
18)5: 20. November.
1866: 5. Januar, 24. Juni, 1. November.
1867: 10. August.
1868: 4. März, 16. März, 9. Dezember, 23. Dezember.
1872: 28. August, 26. Dezember, 20. Oktober, (Neueinstudierung am 28. August).
1874: 28. Februar, 7. April.
1875: 17. Mai, 12. Juni, 28. August, 13. Oktober.
1876: 28. August.
1877: 4. März.
1878: 22. April.
1879: 17. April, 13. April, 19. Mai.
1880: 28. Dezember (Neueinstudierung).
1882: 28. August (Neuinszenierung des ersten Teils) im Opernhaus.
29. August (Neuinszenierung des zweiten Teils) im Opernhaus.
14. September — 1. Teil. 17. September — 2. Teil.
1883: 3. Mai — 1. Teil. 9. Mai — 1. Teil. 23. August — 2. Teil.
28. August — 2. Teil.
1884: 27. August — 1. Teil. 28. August — 2. Teil.
1887: 6. Juni (Neueinstudierung des ersten Teils).
17. Juni (Neueinstudierung des zweiten Teis).
23. Juni — 1. Teil. 27. Juni — 2. Teil.
1891: 25. März — 1. Teil. 10. April — 1. Teil. 14. April — 1. Teil.
29. April — 1. Teil. 1. Juni — 1. Teil. 5. Juni — 2. Teil.
1892: 29. April — 1. Teil.

1896: 25. Januar (Neueinstudierung des ersten Teiles im alten Schauspielhaus). 26. Januar, 10. Februar, 14. Februar, 25. Februar, 5. April, 16. April, 30. April, 3. Mai, 13. August, 28. August, 6. September, 17. September, 7. Oktober, 18. Dezember, 29. Dezember.
1897: 3. Juni, 27. Juni, 14. August, 17. Dezember.
1898: 23. Februar, 6. Juni, 9. Dezember.
1899: 1. September (im Opernhaus), 15. September, 2. Oktober.
1900: 12. April, 25. November (wieder im Schauspielhaus).
1902: 5. November (erster Teil in Neuinszenierung im neuen Schauspielhaus), 9. November, 15. November, 18 November, 11. Dezember.
1903: 9. April, 7. Mai, 28. August, 17. September.
1904: 3. Juni, 13. Oktober, 8. Dezember.
17. Januar — 2. Teil, 1. Abschni. —, 18. Januar — 2. Teil, 1. Abschn. —, 20. Januar — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 21. Januar — 2. Teil, 1.
1905: 13. Januar — Neuinszenierung des zweiten Teils an zwei Abenden, Abschnitt —, 22. Januar — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 23. Januar — erster Abend — erster Abschnitt —, 15. Januar — 2. Teil, 1. Abschn., 2. Teil, 1. Abschnitt —, 24. Januar — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 1. Februar — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 5. Februar — 2. Teil, Abschnitt —, 12. Februar — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 14. Februar — 2. Teil, 1. Abschnitt —, 16. Februar — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 23. Februar — 2. Teil, 1. Abschnitt —, 8. März — 2. Teil, 1. Abschnitt —, 9. März — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 18. April — 1. Teil, 20. April — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 22. April — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 24. August — 1. Teil, 19. September — 1. Teil, 21. September — 2. Teil, 1. Abschnitt —, 23. September — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 4. Oktober — 1. Teil, 1. Abschnitt —, 9. Oktober — 2. Teil, 2. Abschnitt —, 23. November — 1. Teil.
1906: 6. September, 1. Teil; 26. September, 2. Teil, 1. Abschnitt; 27. September, 2. Teil, 2. Abschnitt; 1. Dezember, 2. Teil, 1 Abschnitt; 2. Dezember, 2. Teil, 2. Abschnitt.
1907: 5. Juli, 1. Teil, Erstes Gastspiel von Josef Kainz. 27. September 1. Teil.
1908: 1. April, 1. Teil, Kainz; 14. April, 1. Teil; 30. Mai, 1. Teil; 28. August, 1. Teil; 30. September, 1. Teil; 22. Oktober, 1. Teil.
1909: 7. März, 1. Teil, Kainz; 16. Juni, 2. Teil, 1. Abschnitt; 18. Juni, 2. Teil, 1. Abschnitt; 19. Juni, 2. Teil, 2. Abschnitt; 3. September, 1. Teil; 13. September, 2. Teil, 1. Abschnitt; 15. September, 2. Teil, 2. Abschnitt.
1910: 5. April, 1. Teil, Kainz; 19. Juni, 1. Teil.
1911: 1. Januar, 1. Teil.
1912: 18. Februar, 1. Teil; 4. April, 1. Teil.
1916: 27. Mai, Lucie Höflich; 7. November.
1917: 19. Januar, 11. März, Bassermann; 20. Juni.
1918: 8. Mai, Neuinszenierung von „Urfaust"; 10. Mai, 12. Mai, 14. Mai, 18. Mai, 20. Mai, 29. Mai, 2. Juni, mit Prolog von H. Eulenburg, 10. Juni, 4. August, 13. August, 18. August, 22. August, 27. Dezember.
1919: 18. Januar, Urfaust, 24. März, 5. Juni.
1925: 14. April, Neuinszenierung des ersten Teils von Richard Weichert, 23 Vorstellungen in der Spielzeit 1925/26.
1926/27: 14 Vorstellungen.

1932: 27. März, Neuinszenierung des ersten Teil von Alwin Kronacher; 30 Vorstellungen in der Spielzeit 1932/33.
1933: 22. April, Neuinszenierung des zweiten Teil von Alwin Kronacher unter der künstlerischen Oberleitung von Hans Geisow. 15 Vorstellungen in der Spielzeit 1933/34.
1935: 30. Juli, Neuinszenierung des ersten Teils von Hans Meißner auf dem Römerberg. 15 Vorstellungen während der Festspiele.
1936: 12 Vorstellungen während der Festspiele.
1937: 8. Januar, Neuinszenierung des „Urfaust" von Fritz Richard Werkhäuser mit dem Künstlertheater für Rhein und Main.

Die Daten der Aufführungen sind ermittelt aus den Frankfurter Theater-Almanachen von 1829—1919 in Verbindung mit den Theaterzetteln des Frankfurter Theaters bis 1935.

Benutzte Quellen.

Buchliteratur: Barnay, Ludwig, Erinnerungen, 2. Bde. Berlin 1903.
Bab, Julius: Kainz und Matkowski, Berlin o. J.
Bing, Anton: Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters, Frankfurt am Main.
Bing, Anton: Zur Hundertjahrfeier. Geschichte des Frankfurter Theaters 1807—1907.
Brand, Heinrich: Goethes Faust auf der königlich sächsischen Hofbühne zu Dresden, Berlin 1921.
Bulthaupt: Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels (4 Bde.) Oldenburg und Leipzig 1905, Bd. 1, 10. Auflage.
Creizenach, Wilhelm: Die Bühnengeschichte des Goetheschen Faust. Frankfurt am Main 1881.
Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1861 (Bd. 8 und 9).
Devrient, Otto: Bühnenbearbeitung des Goetheschen Faust.
Eisenberg, Ludwig: Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert, Leipzig 1903.
Enslin, Adolph: Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust, Berlin 1880.
Fontane, Theodor: Causerieen über Theater, Berlin 1904.
Frenzel, Karl: Berliner Dramaturgie, Erfurt o. J.
Fulda, Ludwig: Vorspiel zur Einweihung des neuen Schauspielhauses zu Frankfurt am Main. Frankfurt 1902.
Goethe, Johann, Wolfgang: Faust 1. und 2. Teil, Jubiläumsausgabe.
Gräf, Hans Gerhard: Goethe über seine Dichtungen. Bd. 2. Frankfurt 1904.
Gregori, Ferdinand: Josef Kainz, Berlin o. J.
Gutzkow, Karl: Aus der Zeit und dem Leben, Leipzig 1844.
Gutzkow, Karl: Oeffentliches Leben in Deutschland 1838—1842, Leipzig 1842.
Holthof, Ludwig: Zur Geschichte des Frankfurt Schauspielhauses. Frankfurt 1878.
Jakobs, Monty: Deutsche Schauspielkunst, Leipzig 1913.
Janauschek, Fanny: Illustrationen zur neuesten Geschichte des Frankfurter Theaters, Frankfurt 1861.
Kilian, Eugen: Goethes Faust auf der Bühne, München 1907.
Kienzl, Hermann: Die Bühne ein Echo der Zeit, Berlin o. J.
Lewald, August: Seydelmann und das deutsche Schauspiel, Stuttgart 1835.
Mamroth, Fedor: Aus der Frankfurter Theaterchronik (1889-1897).
Martersteig, Max: Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1904.
Mentzel, Elisabeth: Das alte Frankfurter Schauspielhaus, Frankfurt 1902.
Moleschott, Jakob: Für meine Freunde, Lebenserinnerungen, Berlin 1894.
Niessen, Carl: Faust auf der Bühne, und in der bildenden Kunst, Braunschweig 1929.

Oven, A. v.: Das erste städtische Theater zu Frankfurt am Main, Frankfurt 1872.
Pfeiffer-Belli, Wilhelm: Die erste Frankfurter Faustaufführung. Frankfurt 1929.
Pfeiffer-Belli, Wilhelm: Die Dramen Goethes auf dem Theater seiner Vaterstadt 1775—1832, Frankfurt 1929.
Plotke, Georg: Deutsche Bühne, Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen, Bd. 1, Frankfurt 1919.
Possart: Ernst v.: Ueber die Gesamtaufführung des Goetheschen Faust, München 1909.
Prutz, Robert: Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, Berlin 1847.
Röse, Friedrich: Über die szenische Darstellung des Goetheschen Faust und Seydelmanns Auffassung des Mephistopheles, Berlin 1838.
Rosenthal, Friedrich: Schauspieler aus deutscher Vergangenheit, Zürich, Leipzig, Wien 1919.
Rötscher, Heinrich Theodor: Dramaturgische Skizzen und Kritiken, Berlin 1847.
Rötscher, Heinrich Theodor: Seydelmanns Leben und Wirken, Berlin 1845.
Russo, Wilhelm: Goethes Faust auf den Berliner Bühnen, Berlin 1924.
Schauspielhaus, Frankfurter, 25 Jahre.
Seidl, Arthur: Wagneriana, Berlin 1902, Bd. 3.
Wagner, Ludwig: Der Szeniker Ludwig Sievert, Berlin 1926.
Winds, Adolf: Quer über die Bühnen, Berlin o. J.
Wollheim da Fonseca: Bühnenbearbeitung des zweiten Teils von Goethes Faust, Leipzig 1875.

Zeitschriften: „Blätter der Städtischen Bühnen, Frankfurt am Main."
„Bühne und Welt".
„Frankfurter Theateralmanach" von 1829 bis 1919.
„Die Scene".
„Leipziger Theaterchronik" von 1858.
„Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte".
„Theatergeschichtliche Forschungen", Hrsg. E. Litzmann.
„Theaterbilder aus dem Frankfurter Theaterleben", Hrsg. Dr. E. Reis.
„Wochenrundschau". Hrsg. Anton Bing.

Zeitungen: Allgemeine Zeitung. — Berliner Tageblatt. — Berliner Börsen Courier. — Dresdner Nachrichten. — Deutsche Wacht, Dresdner Tageszeitung für nationale Politik, wirtschaftliche Reform und deutsche Kunst. — Der Mittag. — Der Tag. — Frankfurter Zeitung. — Frankfurter Generalanzeiger. — Frankfurter Abendpost. — Frankfurter Journal. — Frankfurter Didaskalia. — Frankfurter Konversationsblatt. — Frankfurter Musik- und Theaterzeitung. — Frankfurter Oberpostamtszeitung. — Frankfurter Theaterzeitung. — Frankfurter Intelligenzblatt. — Frankfurter Nachrichten. — Landeszeitung für Rhein, Main und Lahn. — Offenbacher Zeitung. — Rheinische Musik- und Theaterzeitung. — Wetzlarer Anzeiger.

Handschriftliche bzw. archivalische Quellen. 1. Regiebuch von Hans Meißner zur Aufführung des ersten Teils auf dem Römerberg, 1935—1937. (Hans Meißner.)

2. Regiebuch von F. R. Werkhäuser zur Urfaustaufführung 1937. (H. R. Werkhäuser.)

3. Hilfsregiebuch der Aufführung von Richard Weichert 1925. (Ludwig Wagner.)

4. „Faust“, Dirigierbuch Nr. 197, 2 Bde. (Bibliothek der Preußischen Staatstheater, Berlin.)

5. „Faust“, Bearbeitung für die Bühne von Carl Seydelmann für das königliche Hoftheater Stuttgart. (Schloßbücherei, Mannheim.)

6. Protokolle des Frankfurter Theaters. (Stadtarchiv Frankfurt.)

7. Bühnenbildentwürfe zur Weichertschen und Kronacherschen Aufführung des ersten Teiles von Ludwig Sievert.

8. Rollenhefte zur Wollheimschen Aufführung des zweiten Teils des „Faust“. (Stadtbibliothek Frankfurt.)

9. Theaterzettelsammlung des Frankfurter Theaters von 1829 bis 1919. (Stadtbibliothek Frankfurt.)

10. Bühnenbildentwürfe zur Zeisschen Urfaustaufführung von Delavilla.

Methode und Ausdehnung der Arbeit.

Die Absicht dieser Arbeit besteht in erster Linie nicht darin, wie es vielleicht aus dem Titel hervorgehen kann, die Faustaufführungen auf dem Frankfurter Theater möglichst genau und anschaulich zu rekonstruieren, sondern sie in einen kulthistorischen Zusammenhang mit dem Gesamttheaterleben Frankfurts zu rücken und darüber hinaus, die Bedeutung Frankfurts in der gesamtdeutschen Theatergeschichte anzudeuten. Soweit es mir erforderlich schien, wurde auch die äußere Geschichte des Frankfurter Theaters berücksichtigt. Wenn ich mir auch bewußt bin, daß mit einer systematischen Aufteilung des Frankfurter Theaterlebens in Epochen, wie es hier geschehen ist, ein gewisser Dogmatismus in die Gesamtdarstellung kommt, so ist dies doch die einzige Möglichkeit, die unendlich starke Dynamik des Theaters auch in seinen unfruchtbarsten Zeiten zu erkennen und in ihrer Bedeutung abzuschätzen. Die eben angeführte systematische Aufteilung versucht aber auch, die vielen und verschiedenartigsten Faktoren durch die der kulturelle Hoch- oder Tiefstand eines Theaters bedingt wird, in sich zu fassen. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, daß das System von seiner Starrheit verliert und der Absicht der Arbeit Vorschub leistet.

Leider ließ es sich nicht vermeiden, daß durch den Mangel an authentischem Material Lücken entstanden, die, ausgefüllt, manchen wichtigen Hinweis auf die Rekonstruktion des Gesamtbildes gegeben hätten. In solchen Fällen konnte ich auf die Vollständigkeit der Darstellung verzichtend, die Bedeutung einer Aufführung mit Hilfe eines mehr subjektiv bedingten Materials darlegen, welches aber vor seiner Anwendung auf seine Glaubwürdigkeit streng geprüft und meist nur zur Erhärtung von bereits Festgestelltem benutzt wurde.

Die Zeitspanne, die vorliegende Arbeit umfaßt, reicht von der ersten Frankfurter Faustaufführung bis zu den Römerbergfestspielen, in denen ich einen einstweiligen Höhepunkt auf dem Gebiete der Faustinszenierung sehe.

1. Kapitel.

Im Jahre 1792 hatte eine Aktiengesellschaft von der Stadt Frankfurt das Frankfurter Theater (bisher in den Händen des Hofrats Tabor) unter dem Namen „Frankfurter Nationaltheater" übernommen. Unter vielerlei Schwierigkeiten und unter mehrmaliger, veränderter Erneuerung des Pachtvertrages, gelang es der Aktiengesellschaft das Theater bis zum Jahre 1944 zu halten. 1) Die geschäftliche und künstlerische Leitung lag in den Händen eines Ausschusses, der um die, uns in diesem Falle interessierenden Zeit von 1828 bis 1831 aus vier, später drei Mitgliedern bestand und zwar unter dem Vorsitz des Präsidenten J. P. Leerse. Der Ausschuß hatte für die künstlerische Leitung die Herren Dr. Ihles und Kapellmeister Guhr eingesetzt, für die Verwaltung Herrn Malß, welche beiden Letztgenannten später das Frankfurter Nationaltheater als Privatunternehmen pachteten. Im Gegensatz zu den umgebenden Hoftheatern (Mainz, Darmstadt, Kassel) richtete man sich in der Verfassung nach dem Beispiel der Stadttheater in Hamburg und Wien. Für das Schauspiel war für Frankfurt am Main kaum eine Konkurrenz zu fürchten, da die umgebenden Hoftheater dieses zugunsten der Oper derartig vernachlässigten, daß bedeutende Schauspieler immer wieder ihre Zuflucht zu den anders geleiteten Theatern nahmen. 2) So z. B. der uns besonders interessierende Karl Seydelmann, der das Kasseler und später das Darmstädter Hoftheater, das er im Schauspiel auf beachtliche Höhe gebracht hatte, verließ, um sich auf einer Gastspielreise nach einer anderen Wirkungsstätte umzusehen. Über das Frankfurter Theater dieser Zeit schrieb Eduard Devdient. 3) „Eine besondere Aufmerksamkeit fordert noch das Frankfurter Theater. Nicht weil seine Haltung von Bedeutung für die Kunst gewesen wäre, aber weil einige Talente ihm angehörten, merkwürdig in dem Entwicklungsgang der Schauspielkunst. Caroline Lindner muß voran genannt werden, das Muster des reinsten Naturausdrucks, in allen rührenden, weiblichen, naiven und ländlichen Charakteren, wie der drolligsten Erfindungskraft in komischen Rollen. — Für die Tragödie mangelte ihr überhaupt die Gewalt und Höhe des Ausdrucks, nur in sanften Rollen wirkte der unwiderstehliche Zauber ihres Tones und ihrer rührenden Innerlichkeit. Wie Caroline Lindner die Naturpoesie der früheren Theaterepoche fort erhielt, so konnte Weidner, der die Tyrannen, Intrigants und ähnliche Charakterrollen mit ausgezeichneter Virtuosität und vielem Verstande spielte, für einen Repräsentanten des uralten Comödiantengeistes gelten, unter dessen Herrschaft der Mensch ganz in seinem Rollenfache aufging." — Außerdem ist noch vom Frankfurter Ensemble Ferdinand Löwe zu nennen, der damals bereits einen großen Ruf als Heldendarsteller besaß. 4) „Im übrigen herrschte ein unausgesetzter Wechsel im Personal, was nie ein Zeichen gedeihlicher Zustände ist. Die Regie war nach Werdys Abgang Weidner übertragen gewesen, dem sie aber der wüsten und unsittlichen Wirtschaft wegen, die er dabei trieb, bald wieder abgenommen werden mußte, obschon er die Vorstellungen tüchtig zusammenhielt. Seitdem lagen die Zügel lose in schlaffen Händen. — — —"

1) A. v. Oven: Das erste Städtische Theater zu Frankfurt a. M.
2) Vgl. E. Devrient: Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 8, S. 113.
3) Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 8, S. 144.
4) E. Mentzel: Das Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte.

Um die Zeit, die uns beschäftigt, führte Weidner noch die Regie. So konnte man in Frankfurt, unterstützt durch das im Verhältnis recht bedeutende Ensemble daran gehen, dem Beispiel des Hoftheaters in Braunschweig zu folgen, und das bisher für unaufführbar gehaltene Gedicht, den Goetheschen „Faust“ auf die Bretter zu bringen.

Der Theaterzettel vom 27. August 1829 berichtete, daß im Rahmen eines Festspiels zu Goethes 81. Geburtstage „Fünf Fragmente aus Faust“ gegeben werden sollten, mit einem Prolog und einem Epilog, gesprochen von Madame Schultze (als Thalia „inmitten der Hauptfiguren Göthescher Dramen“.) Die Besetzung der Hauptrollen war folgende:

Faust: Herr Löwe,
Wagner: Herr Pirscher,
Marthe: Madame Ellmenreich,
Mephistopheles: Herr Weidner,
Margarethe: Demoiselle Lindner.

Warum man sich in Frankfurt, im Gegensatz zu anderen Bühnen damit begnügte, nur fünf Fragmente der Dichtung zu bringen, hat wahrscheinlich seinen Grund auf finanziellem Gebiet. Man scheute vor den Kosten zurück, die die Einrichtung eines ganz neuen und umfangreichen szenischen Apparates mit sich brachten. Tatsächlich muß dieses der entscheidende Grund gewesen sein, da nach dem Szenar von Julius Weidner festzustellen ist, daß die Bühnenbilder, die seine fünf Abteilungen erfordern zum allgemeinen Inventar jedes mittleren Theaters der damaligen Zeit gehören mußten. Die Einteilung ist folgende:

Erste Abteilung: Studierzimmer bis zum Ostergang.
Zweite Abteilung: Spaziergang. (Vor dem Tor.)
Dritte Abteilung: Auerbachs Keller.
Vierte Abteilung: Im Garten.
Fünfte Abteilung: (mit drei Schauplätzen) 1.) „Straße vor Gretchens Haus.“ Zwinger, dann Valentinszene, letztere ohne die sonst üblichen Prüderiestriche laut Oberpostamtszeitung vom 1. September 1829, 2. „Trüber Tag, Feld“. 3. „Kerker“. 7)

Es sind also in dieser Bearbeitung folgende Szenen fort gefallen: Schülerszene (1868—2050), Hexenküche (2337 — 2604) Abend, Gretchens Zimmer (2678—2804), Spaziergang (2805—2864). Der Nachbarin Haus (2865—3024), Straße (3025—3072), Wald und Höhle (3217—3373), Am Brunnen (3544—3586), Dom (3776—3834), Walpurgisnacht (3835—4222), außerdem das Vorspiel auf dem Theater und Prolog im Himmel.

Sehen wir, mit welchen szenischen Mitteln es möglich ist, diese Bearbeitung zu besorgen.

1. Bild: Studierzimmer. Gewöhnliche Zimmerdekoration, der das besondere Gepräge leicht durch wenige praktikable Versatzstücke zu verschaffen ist.

---

5) Die zeitliche Reihenfolge der ersten Faustaufführungen ist folgende: Die Radziwillsche Privataufführung auf dem Schlosse Monbijou zu Berlin, 24. Mai 1819. Breslau, 29. März 1820 (Studierzimmerszenen). Braunschweig, 19. Januar 1829. Bremen, 23. August 1829. Dresden, 27. August 1829. Frankfurt, 27. August 1829. Leipzig, 28. August 1829. Magdeburg, 13. November 1829. Breslau, 21. Januar 1830. München, 12. April 1830. Hamburg, 29. Juni 1831. Stuttgart, 2. März 1832. Darmstadt, 13. Mai 1832. Königsberg, 17. Mai 1832. Wien, 24. Mai 1832 (einzelne Szenen). Mannheim, 30. Januar 1834. Düsseldorf, 21. Februar 1834. Frankfurt, 17. März 1834. Kassel, 16. April 1834. Riga, 20. Dezember 1834. Elberfeld, 8. November 1835. Mainz, 30. November 1834. Oldenburg, 6. April 1836. Zürich, 1837. Köln, 1. Februar 1838. Berlin, 15. Mai 1838.

7) Pfeiffer-Belli: Die erste Frankfurter Faustaufführung.

II. Bild: Vor dem Tor. Nur von diesem Bühnenbild ist genauere Nachricht vorhanden. Der damalige Theatermaler, Josef Meiler hatte einen neuen Prospekt gemalt, „der das mittelalterliche Frankfurt vom St. Wendelsplatz aus gesehen darstellte, eine Szenerie, die schon aus lokalpatriotischen Gründen begeisterte Aufnahme fand." 8) Über die weitere Dekoration lassen sich nur Vermutungen aussprechen.

III. Bild: Auerbachs Keller. Zimmerdekoration, wie Studierstube mit anderen Kulissen und besonderen Versatzstücken.

IV. Bild: Im Garten. Gebräuchliche Außendekoration, wie sie bei den Schäferspielen französischer Art, die am Frankfurter Theater damals sehr beliebt waren, verwandt wurden.

V. Bild: Straße, als solche bereitete keinerlei Schwierigkeit: „Trüber Tag, Feld ebensalls nicht; „Kerker" als einfaches „Interieur".

Die in der Dekration schwierigen Szenen, wie Hexenküche, Dom, Walpurgisnacht waren umgangen worden, sodaß die Bearbeitung ohne kostspieligen Aufwand bewältigt werden konnte.

Dramaturgisch gesehen ist die Bearbeitung Weidners verdienstvoll, weil sie selbständig und ohne Anlehnung an andere oder Übernahme anderer Bearbeitungen (Hannover und Weimar z. B. benutzten Klingemanns Fausteinrichtung) vorgenommen worden. Sie ist vom künstlerischen Gesichtspunkt durchaus zu rechtfertigen.

Fassen wir kurz zusammen: Die gesamte erste Studierzimmerszene ist vorhanden, in der ja der wesentliche geistige Gehalt des ringenden, mit sich und der Welt kämpfenden Titanen Faust liegt. Unter demselben Gesichtspunkt ist die Szene vor dem Tor zu beurteilen, in der der Zwiespalt in Fausts Wesen, die Inkongruenz des wahren und des scheinbaren Seins zutage tritt. „Auerbachs Keller" bedeutet die erste sichtbare Gegenüberstellung der mephistophelischen Welt mit der hier passiven Welt Fausts; es bedarf garnicht einer noch krasseren Gegenüberstellung in der „Hexenküche", besonders nicht, wenn der Bearbeiter auf den Pakt und den Verjüngungstrank verzichtet. Nun werden allerdings ganz radikale Striche in der Gretchenhandlung vorgenommen. Es ist ein Sprung medias in res; die Entwicklung des Liebhabers Faust, das Gegenspiel zu Gretchen, die Wandlung Gretchens, die Reflexionen über die Schuld, die er, Faust auf sich geladen hat, werden gestrichen. Abrißartig, ohne eine Überlegung aufkommen zu lassen, folgt auf die kurze erste Begegnung Fausts mit Gretchen die idyllische Gartenszene, die ein dramatisches Sammeln bedeutet, darauf bereits der vollzogene Sturz Gretchens in das tiefste Leid („Zwinger"), die unheilvolle Verwicklung Fausts in die Bande Mephistos (Valentineszene), die Auseinandersetzung Fausts mit Mephisto und zum Schluß die, hier wie vom Schicksal heraufbeschorene Kerkerszene, die theaterlich gesehen als Katastrophe das wirksame Ende bildet.

Obwohl diese Bearbeitung fragmentarisch bleiben mußte, da sie den Sinn des Gesamkunstwerkes nicht eindeutig wiedergab, ist nicht abzuleugnen, daß Weidner genaue Gesichtspunkte konsequent herausgearbeitet hatte, sodaß eine ähnliche Dynamik erreicht wurde, wie die im „Urfaust", wo das Expressive, Abrißartige vor konsequenterem Ablauf

---

8) Pfeiffer-Belli: Die erste Frankfurter Faustaufführung.

des ausgearbeiteten ersten Teiles steht. Außerdem legte diese Bearbeitung, wie im „Urfaust", das Schwergewicht auf das männliche Drama. Faust, der Stürmer und Dränger, beherrscht von Anfang an die Szene im Gegenspiel zu Mephisto und Gretchen, die hier nur eine einzige Szene für sich hat (Zwinger) und auch die ist ganz auf Faust bezogen — ebenfalls die Kerkerszene, in der Gretchen, dem menschlichen Leid durch den Wahnsinn schon entrückt ist und nur Faust mit ganzer Schwere seine aufgehäufte Schuld empfinden muß. Pfeiffer-Belli vermutet, daß zur Verbindung der Szenen entweder Verse aus den vorhergehenden, ausgelassenen Teilen eingefügt oder ein paar Verse dazu gedichtet wurden, was zu damaliger Zeit üblich war. (Ich verweise in diesem Zusammenhang auf die Wollheimsche Bühnenbearbeitung, deren Besprechung weiter unten folgt.) Dieser Annahme ist ohne weiteres beizustimmen.

So wenig wir über die Gestaltung des Bühnenbildes aussagen können, umso mehr ist das bei dem technischen Teil der Aufführung möglich. Zu Anfang schien der Mond durch das Fenster, die Lampe auf Fausts Schreibtisch konnte (aus der Coulisse) gelöscht werden, der Erdgeist kam aus der Versenkung hervor unter Blitz und Sturm, wobei eine rote Flamme aus dem Boden schlug. Beim Erscheinen des Pudels ist ausdrücklich „rechts vorn roter Feuerschein" vorgeschrieben, und Mephisto trat unter „Blitze, Einschlag" hinter dem Ofen hervor. Am meisten wurde in „Auerbachs Keller" und in der Kerkerszene geleistet. Der Wein brannte, Feuer brach aus dem Tisch, und während es donnerte, ritten Fauch und Mephisto auf dem Fasse davon. Am Schluß der Kerkerszene stieg Mephisto aus der Versenkung hervor, in der er und Faust dann „mit Feuer" versanken, die „Stimme von oben" erscholl „durchs Sprachrohr", zwei Gerichtsdiener erschienen „in der Thür" und unter „dreymaligem Posaunenaccord" fiel der Vorhang.

Weiterhin lassen uns Zeitungsnotizen Rückschlüsse auf die äußere Regie ziehen. „Das Spiel der Spaziergänger hätte hier (im 2. Fragment) etwas rascher zusammen wirken können. Das Lied der Soldaten: Burgen mit hohen Mauern und Zinnen — — „ward — — mit Feuer und Leben gesungen und mit Beifall aufgenommen, der das Lied wiederholt verlangte." 10) Wir haben es hier wahrscheinlich mit einer Tempo-Verschleppung in der Szene „Vor dem Tor" zu tun, die durch zu starke Berücksichtigung des dekorativen und theatralisch-bewegten Elementes in der Regie Weidners entstanden war. Was das Lied der Soldaten betrifft, so scheint es, mindestens bei der Wiederholung so vorgetragen worden zu sein, wie es Eugen Kilian rügt. „Daß auch der Soldatenchor, entsprechend dem Rahmen des ganzen Bildes, durchaus realistisch behandelt werden muß und nicht, wie man es vor kurzer Zeit noch erleben konnte, als Opernchor, der sich zur Absingung der Nummer vorn an der Rampe aufgepflanzt hatte, um sofort nach deren Schluß im Eilmarsch wieder abzuziehen, braucht kaum erwähnt zu werden." 11) Auch die Oberpostamtszeitung (1. September 1829) berichtet ähnlich. Weiterhin wird (von der Didaskalia) festgestellt, daß man „Auerbachs Keller jauchzend und jubelnd aufnahm," 12) dann „die Szenen im vierten und fünften Fragment

9) In Weimar hatte man einen Schlußchor angefügt und hatte einen Engel von oben herabschweben lassen. Ungleich besseren Geschmack beweist die Frankfurter Aufführung und deren Schlußfassung.
10) Didaskalia, 5. September 1829.
11) Eugen Kilian: Goethes Faust auf der Bühne, München u. Leipzig 1907.
12) Didaskalia, 5. September 1829.

waren kunterbunt durcheinander geworfen," was auf den Kenner der Goetheschen Dichtung einen abschwächenden Eindruck hervorgerufen habe. Hierzu ist nichts zu sagen, denn es ist schon vorher festgestellt worden, daß diese Aufführung als Interpretation dem Gesamtwerke nicht im entferntesten genügen konnte.

Welcher Art die Gestaltung der inneren Regie war, etwa die sprachliche Gestaltung der großen Monologe, die für uns mit ein wichtiger Gradmesser der Inszenierungskultur bedeutet, ist nicht mit Genauigkeit zu entscheiden. Vermutlich wird die Regie Weidners, deren Eigenart bereits durch seine äußere Regieführung als recht handgreiflich und theaterlich gekennzeichnet wurde auf eine effektvolle an den Deklamationsstil gebundene Wortregie bedacht gewesen sein, welcher Art auch die Rollenauffassung des Faustdarstellers entgegen kam.

Wie aus dem Theaterzettel ersichtlich ist, ging der Aufführung ein Prolog voran, der ebenso wie der zum Schluß folgende Epilog von dem Prorektor einer Frankfurter Schule gedichtet worden war. Soweit es uns überhaupt möglich ist, in diesem Zusammenhang über eine derartige Reimerei zu urteilen, ist zu sagen, daß die getroffene Anordnung, ein völlig fremdartiges undichterisches Machwerk vor eine Goethesche Dichtung zu stellen, eine auch für damals nicht zu verzeihende Geschmacklosigkeit bedeutet. Der Verfasser des Prologs begnügt sich nun nicht damit, seine Reime schnell herunterbeten zu lassen, nein — plötzlich hebt sich der Vorgang und Madame Schultze, malerisch als Thalia gekleidet, kommentiert die „sieben Gruppen aus Goetheschen Stücken", die als lebende Bilder, auf die wir noch zu sprechen kommen, dargestellt sind. Für uns ist wichtig festzustellen, daß die gesamte Faustaufführung ein verzerrtes Gesicht bekam. Wahrscheinlich wurde zwar dieser Prolog und der Epilog, der völlig das Nachklingen des Dichterwortes töten mußte, vom Direktionskomitee gewünscht aus lokalpatriotischen Gründen und als eine devote Verbeugung vor dem Rat der Stadt.

Es folgt der Beginn des Prologs als Kostprobe.

Wenn eines seltnen Festes Hochgefühl
Mit göttlicher Gewalt den Busen hebt,
Das Herz in ahnungsvoller Freude schwillt:
Dann wills entbinden seinen innrn Drang,
Es schlägt verwandten Seelen zu, es suchet .
Für sein Entzücken einen Widerhall,
Für seine Lust der Mitempfindung Laut. (Folgen 105 Zeilen.)

2. Kommentar zu den Gruppen:
(Götz, Sikkingen, Maria).

Der biedre Götz, der edle Sikkingen,
Und zwischen ihnen jene duldende
Zartsinnige Maria, deutscher Vorzeit
Ergreifend würdge Bilder rufen Euch — — (folgt Kommentar zu „Clavigo an Marieens Sara mit Beaumarchais versöhnt", Mahomet und Seide, Tancred und Amenaide", „Gruppe aus Iphigenie", „Gruppe aus Tasso", „Gruppe aus Eugenia",„Gruppe aus Egmont" mit 97 Zeilen.)

3. Epilog. (Beginn.)

Erhebt den Sinn! befreit aus des Schreckens
Graunvollen Klammern den befangnen Geist.
Es ist ein Spiel, ein Bildnis der Entsetzen,
Die fern am Rande nur des Menschenlebens
Titanenhaft gespenstisch lauernd liegen. (Folgen 44 Zeilen in gleichem Ton gehalten.)

Ludwig Löwe, der Darsteller des Faust, stammte aus einer alten Schauspielerfamilie und stand demgemäß mit beiden Beinen in der alten Tradition, die eine genaue Abgrenzung der Rollenfächer verlangte. Ludwig Löwe war der ausgesprochene Heldendarsteller und suchte jede seiner Rollen mit der, diesem Rollenfach eigenen Wucht der Deklamation und dem feurigen, aber schon in der Form erstarrten Pathos zu meistern, so auch den Faust. 13) Ähnlich lautet folgendes Urteil: „Das erste (Bild) begann mit dem großen Monolog des Faust: „Habe nun ach! Philosophie etc. Herr Löwe sprach ihn richtig und mit Reflexion. — Etwas weniger Deklamation und Sentimentalität im Vortrage wäre in der Leistung unseres braven Künstlers allerdings zu wünschen gewesen." 14) „Bei Herrn Löwe, der sich als Faust große Mühe gab, mangelte es an Deutlichkeit des Ausdrucks und Richtigkeit der Betonung." (Oberpostamtszeitung 13. September 1829). Mehr läßt sich über die Darstellung Löwes nicht sagen.

Caroline Lindner als Margarethe.

Leider liegen über diese Leistung wenig zu vergleichende Urteile vor. Wir hören hauptsächlich nur das bestätigt, was wir aus dem Charakter der Schauspielerin ohnehin hätten schließen können. „Dem. Lindner spielte das Gretchen durch alle wechselnden Stimmungen, von ihrer ersten schnippischen Antwort bis zu ihrem tragischen Untergange kunstvoll durch, doch wäre am Schlusse zu wünschen gewesen, der Drang der inneren Begeisterung möge im Medium eines gefühlvollen Spiels mehr zur Erscheinung gelangen." 15) Wahrscheinlich meint der Referent mit dem „Drang der inneren Begeisterung" den starken dramatischen Ausdruck der letzten tragischen Szenen, den allerdings eine durchaus naive Darstellerin wie die Lindner schwerlich treffen konnte. In dieser Einschränkung liegt aber bereits das Positive in der Beurteilung ihres Spieles. Als eine der Schröder in vielem ebenbürtige poetische Liebhaberin feierte die Zeit Caroline Lindner. Auch für sie hatte die Natur wenig genug getan, wenn man wenig nennt, daß sie nur ihre Seele hatte, reine Natur wiederzuspiegeln. Unmittelbarkeit und Kraft werden an ihr gerühmt." 16) „Mit Wahrheit, Innigkeit und Gefühl spielte Dem. Lindner das Gretchen. Wir empfanden bei ihrem meisterhaften Spiel Margarethens Leiden mit." 17) Neben der Parallele, die Martersteig mit der Schröder zieht, läßt sich noch eine Ähnlichkeit mit der Seebach erkennen, die ebenfalls durch den naiven „Naturausdruck" fesselte, dagegen die dramatischen Szenen nur mit überfeiner Nuancierung meistern konnte. Ähnlich müssen wir auch das Spiel der Lindner sehen, vielleicht ohne die Virtuosität der Seebach.

Julius Weidner als Mephisto und als Erdgeist.

Ob Weidner eine künstlerische Absicht damit verfolgte, wenn er neben dem Mephisto noch den Erdgeist sprach, ist nicht zu entscheiden. Wahrscheinlich aber ist sein Geltungsbedürfnis und die Rollensucht des alten Kommödianten an dieser seiner dreifachen Verwendung (als Regisseur, Mephisto und als Erdgeist) im „Faust" die Ursache. Wir haben über die Gestaltung der Rolle des Erdgeistes nur folgende Überlieferung: „Der Geist in der Flamme — — — sprach unrichtig die Stelle:

---

13) Es ist erst das Verdienst der Meininger Schule, von diesem Formalismus abgegangen zu sein, in diesem Falle die Monologe Fausts zu gliedern, jede Phase des Auf- und Niederwogens in seiner Seele mit schauspielerisch klarem und gewichtigem Ausdrucke zu belegen.
14) Didaskalia, 5. September 1892.
15) Oberpostamtszeitung, 1. September 1829.
16) Max Martersteig: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert, S. 283.
17) Didaskalia, 5. September 1829.

Bist Du es? der von meinem Hauch umwittert,
In allen Lebenstiefen zittert — — —

lautet verändert: Bist Du es? der von meiner Hand umwittert — —" (Didaskalia 5. 9. 1829) ein Zeichen dafür, daß Weidner nicht allzu zart mit dem Text umsprang.

Über die Maske Weidners als Mephisto läßt sich ungefähr folgendes sagen: Ein rotes Wams (wie es in der Maskentradition Mephisto üblich geworden ist) mit langem, wahrscheinlich schwarzen Überwurf, denn eine Notiz lautet: „Der Schneider, der zu einem roten Wams des Mephistopheles seinen großen Maßstab anlegte, hat ihn eben nicht auch zum Mantel und der übrigen Bekleidung nötig — —" 18) Er zeigte „weder Hörner, Schweif und Klauen, trotzdem" war doch die äußere Erscheinung so auffallend vergriffen und verfehlt, daß selbst eine mannstolle Marthe bei seinem Anblick „den Teufel nicht beim Wort gehalten haben würde." 19) Es ist hieraus zu schließen, daß Weidner den Dämon, den Volksbuchteufel spielte und zwar auf seine komödiantische Art diese Auffassung bis ins Extrem durchführend und auskostend, ohne die andere Seite, nämlich den Kavalier im Teufel Goethes zu berücksichtigen. Zwar lautet ein anderer Bericht: „Herr Weidner als Mephistopheles führte uns ein negatives Prinzip vor, das sich in der Form eines ironischen, höhnischen Weltkindes wunderbar aussprach; das Diabolische war mit der Maske jener urbanen, geschmeidigen Zudringlichkeit, die sich trotz aller Politur — — doch immer in ihrer Bösartigkeit denudiert, geschickt überworfen." 20) Aber auch hieraus ist die ziemliche Eindeutigkeit der Maske nach dem absolut Dämonschen hin ersichtlich, nur wird hier noch die Kavaliermaske erwähnt, die sich der Darsteller überwarf, die aber scheinbar nur äußerliche Maske blieb, denn derselbe Referent muß in einem zweiten Bericht folgendes schreiben: „Wenn Devrient als Mephistopheles spricht, so nimmt er eine gewisse dumpfe und heisere Sprache an; auch die unseres Künstlers ging bei dieser Stelle aus den eingeschnürten Höhlen der Gurgel heraus — —" 21) Also entsprach auch die Sprachgestaltung Weidners in dieser Rolle der Auffassung des Volksbuchteufels, denn mit gurgelnder Stimme kann man keinen Kavalier spielen, auch wenn dieser nur eine Seite des Teuflischen bedeutet.

In weiteren Rollen wurde Herr Rottmayer gerühmt, der „seine rauhe und rührende Soldatenrolle wacker durch — —führte." 22) „Mit rühmenswerter Kunst sprach Herr Rottmayer den Sterbemonolog Valentins," 23)

Von bemerkenswerten Aufführungen der fünf Fragmente bis zur Neuinszenierung des gesamten Faust in der Seydelmannschen Bearbeitung, ist nur die vom 5. September 1829 zu erwähnen, wo anscheinend die gesamte Aufführung soweit möglich überarbeitet und einige Striche fortgenommen worden waren. Dies war um so dringender nötig, als die Proben zu der ersten Aufführung erst acht bis zehn Tage vorher begonnen hatten, was von vorne herein eine gründliche Arbeit unmöglich machte. Hinzugefügt wurden (nach der Oberpostamtszeitung vom 13. September 1829) das Vorspiel auf dem Theater und das Gespräch des Me-

18) Didaskalia, 13. September 1829.
19) Didaskalia, 5. September 1829.
20) Oberpostamtszeitung, 1. September 1829.
21) Oberpostamtszeitung, 13. September 1829.
22) Didaskalia, 5. September 1829.
23) Oberpostamtszeitung, 1. September 1829.

phisto mit dem Schüler, wobei die Ausfälle gegen die Theologie und die Medizin vermieden waren, gemäß den Zensurrücksichten. Der Beifall, mit dem die Fragmente aufgenommen wurden, „war der nämlikche, wie bei der ersten Aufführung, aber auch der Eifer der Schauspieler hatte nicht nachgelassen.“ 24) Es folgten noch sechs Aufführungen bis 1834. Die dazwischen liegenden Zeiten vergrößerten sich dagegen immer mehr, ein Zeichen dafür, daß das Interesse von Publikum und Theaterleitung nachgelassen hatte. Der wichtigste Grund dafür, daß der „Faust“ auf dem Frankfurter Theater keinen festen Fuß fassen konnte, ist erstens der Unvollständigkeit dieser Bearbeitung zuzuschreiben, die das Publikum nach und nach als solche empfand, und zweitens der Übertragung der technischen und künstlerischen Leitung an den Hoftheaterregisseur Grüner, worüber wir im nächsten Kapitel sprechen.

24) Oberpostamtszeitung, 13. September 1829.

2. Kapitel.

Die Neuinszenierung des Faust in der Bearbeitung von Seydelmann.

Bis zu dem Jahre 1837 veränderte das Frankfurter Nationaltheater seinen Zustand nicht, nur seine Talente alterten immer merklicher. 24a) „— — der ältere Stamm des Personals war noch in voller beliebter Tätigkeit, dennoch behielt das Total des Frankfurter Kunstlebens den Charakter des Zufälligen." Ein anderes Urteil, das Frankfurt als Faktor des südwestdeutschen Theaterlebens überhaupt begreift lautet folgendermaßen: „In Stuttgart — Frankfurt usw, waren die Jahre von 1830 bis 1840 wohl die des ärgsten Tiefstandes, trotzdem eine nicht geringe Anzahl vorzüglicher Talente bald hier, bald dort einmal durch den glücklichen Zufall zusammengeführt wurde. Aber eben nur durch Zufall. So zeigte sich überall der mit höheren Forderungen an das Theater herantretenden Einsicht das betrübende Resultat der früh schon im Grunde verfehlten Organisation, der Mangel an System, an künstlerischem Charakter, an Bewußtsein der eigentlichen kulturellen Aufgaben der Schaubühne. 25) Der Grund für die Mißstände war neben der allgemeinen Zeittendenz die nicht viel für das Schauspiel übrig hatte, der Umstand, daß sich die Oberdirektion wegen verschiedener mißlicher Zustände gezwungen sah. einen Fachmann zur Leitung des Frankfurter Theaters zu berufen. 26) Sie wählte den ehemaligen Regisseur des Darmstädter Hoftheaters Grüner in Darmstadt zum Intendanten, der ein hervorragendes Talent für großartige und glänzende Inszenierungen besaß, das er durch Gastspielreisen nach Paris noch stärker entwickelt hatte. Besonders wirkte sich sein Können auf dem Gebiete der Oper aus, welcher Umstand verhängnisvoll für den finanziellen und künstlerischen Zustand des Frankfurter Theaters werden sollte. Man hatte sich von der neuen Leitung eine künstlerische Neubildung nach außen und innen versprochen. Tatsächlich schien diese Annahme der Direktion zuerst gerechtfertigt. Prunkvolle, reich ausgestattete Inszenierungen von Opern, wie „Robert der Teufel", „Die Jüdin", „Ein Maskenball", „Lestoq", „Don Juan" fanden statt, die Frankfurt in Atem hielten und ausverkaufte Häuser brachten. Doch die Kosten für die äußeren Aufwendungen konnten dadurch nicht aufgewogen werden. Zudem vernachlässigte Grüner das Schauspiel derart, daß in der kurzen Zeit seiner Direktion das Frankfurter Theater den Charakter einer Hofopernbühne annahm. In keiner Hinsicht (besonders nicht in finanzieller) war dieser Zustand für die Aktionäre tragbar, die schon genug Zuschüsse in das Unternehmen gesteckt hatten. Bald kam es zu einem offenen Bruch zwischen der Oberdirektion, Grüner und in dessen Folge dieser gehen mußte. (1. Mai 1836.) Er war daran gescheitert, daß er sich nicht hatte in den beschränkten Rahmen eines Stadttheaters schicken können. — Auf Grüners Veranlassung hin war um diese Zeit das Gastspiel eines der damals bedeutendsten deutschen Schauspieler zustande gekommen. Karl Seydelmann spielte innerhalb von mehr als zwei Wochen seines Frankfurter Aufenthaltes einen Teil seines damals schon bedeutenden Rollenkreises durch und erreichte, daß sich das öffentliche Interesse dem Schauspiele zuwandte. — Es ist wichtig für das

24a) Ed. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 9, S. 19.
25) Martersteig, S. 324
26) Elisabeth Mentzel: Das alte Frankfurter Schauspielhaus, S. 90.

Verständnis Seydelmanns zu wissen, daß er bürgerlicher Abkunft war und jederzeit bürgerlich im tiefsten Sinne des Wortes blieb. 27) Er stand im absoluten Gegensatz zu der schauspielerischen Richtung, die sich damals unter dem Namen und Deckmantel der Genialität breit machte. Vielfach bedeutete das für deren Anhänger eine bequeme Art, ein eigenes mehr oder weniger beschränktes Subjekt schauspielerisch auszuleben. Auch den großen Vertretern dieser Richtung, wie Ludwig Devrient, gelang es nie, eine Rolle zu beherrschen, die außerhalb ihrer Individualität lag; innerhalb dieser aber erreichten sie faszinierende und mitreißende Wirkungen. Friedrich Rosenthal schreibt hierzu: „Ludwig Devrient darf als Maß und Beispiel für das gelten, was die Kunst durch die Gewalt des Lebens wird. Carl Seydelmann als Symbol für den Triumph, den das Leben durch die Klugheit, Fülle, Macht und Energie der Kunst erreicht und erkämpft".

Lewald schreibt: 28) Er (Ludwig Devrient) mußte, wie die peinigenden Dämonen ihn wollten:" Seydelmann dagegen w o l l t e, und wenn dieser Wille Richtung und Ziel erhielt, so einzig und allein durch die Schärfe des Verstandes. Im Zusammenwirken dieser beiden Faktoren Wille und Verstand in der Beharrlichkeit, mit der Seydelmann diesen Weg künstlerischen Schaffens bis zu Ende ging, stellt seine Persönlichkeit etwas Außerordentliches dar." 29) In dieser Persönlichkeit, deren Verstand mit den Gegebenheiten des Theaters zu rechnen wußte, dessen Leidenschaft und Wille zur Bühne sich gegen alle Hemmnisse mit großem Fleiße durchsetzte, 30) lag der Keim zu der Konsequenz, die nötig gewesen wäre, der Schauspielkunst die Stoßkraft zu geben, um sie gegen ihre mächtige Konkurrentin, die Oper, durchsetzen zu können. Zudem besaß er die Leidenschaft für das Gesamte und faßte stets eine ihm gebotene künstlerische Aufgabe als Totalität an. Der Beweis dafür ist seine Bühnenfassung des „Faust", als er die Rolle des Mephisto in seinen bisherigen Rollenkreis übernahm. Eine Reform jedoch der gesamten deutschen Bühne hatte Seydelmann nicht durchführen können, wenn sie auch manchen treibenden Impuls von ihm empfing, denn um eine Organisation des Theaterwesens zu erwirken, war er zu sehr Künstler und zu wenig Beamter. Die Wirkung, die er in Frankfurt hervorrief, ist schon angedeutet worden und soll hier noch einmal durch das Urteil eines Zeitgenossen festgestellt werden: „Hat nicht sein Gastspiel in Franfurt den unwiderlegbarsten Beweis geliefert, daß ein einziger ächter Künstler das Schauspiel wieder zu Ehren bringen könne? Jenes Schauspiel, das durch sein schlechtes Repertoire, durch seine alternden Kräfte und jungen Schwächen, keine Verehrer mehr zählte, und selbst Besucher von einiger Anhänglichkeit längst von sich zurückgescheucht hatte. Wurde es nicht in Frankfurt zum mächtigsten Rivalen der Oper, die im gewöhnlichen Zustande dort alles absorbiert, was an Theaterliebe und Lust noch im Publikum angetroffen wird?" 31)

Die Faustbearbeitung Seydelmanns für die Frankfurter Bühne hat sich leider nicht erhalten. So sind wir darauf angewiesen, uns die dramaturgischen Grundsätzlichkeiten Seydelmanns für den „Faust" anhand einer zeitlich nahen Bearbeitung eines örtlich naheliegenden Theaters vor Augen zu führen. Ich habe dazu die Bearbeitung Seydelmanns für das Stuttgarter Königliche Hoftheater gewählt, die auf zwei Jahre früher als

---

27) Fr. Rosenthal: Schauspieler aus deutscher Vergangenheit. Zürich, Leipzig, Wien 1919. Seite 87.
28) August Lewald: Seydelmann und das deutsche Schauspiel. Stuttgart 1835, S. 4.
29) W. Russo: Goethes Faust auf den Berliner Bühnen, Berlin 1924, S. 51.
30) E. Devrient, Bd. 8, S. 102.
31) Lewald, S. 166.

die Frankfurter Einrichtung datiert ist (also 1832). Ein Unterschied besteht aber bereits in der äußeren Einteilung. In Frankfurt wurde, laut Theaterzettel der „Faust“ in 6 Abteilungen gegeben, dagegen in Stuttgart in 5 Aufzügen. Nach einer Vergleichung der Stuttgarter Einrichtung mit der für das Königliche Schauspielhaus in Berlin aus dem Jahre 1838, die ebenfalls in 6 Abteilungen gegeben wurde, ist zu schließen, daß Seydelmann sich in seinen späteren Fassungen für eine Einteilung in 6 Aufzüge entschlossen hatte, wahrscheinlich aus zwei Gründen: erstens Berücksichtigung des szenischen Umbaues, zweitens Erwägung des stimmungsmäßigen Momentes, was im folgenden klargestellt werden soll.

Die Stuttgarter Fassung weist folgende Einteilung auf:

1. Aufzug: Erste Studierzimmerszene.
2. Aufzug: Vor dem Tor und zweite Studierzimmerszene bis Vers 1529.
3. Aufzug: Rest der zweiten Studierzimmerszene, Auerbachs Keller und Hexenküche.
4. Aufzug: Gretchenhandlung bis einschl. erster Gartenszene.
5. Aufzug: Der Reste des Gedichtes.

Die Berliner Fassung weist folgende Einteilung auf:

1. Aufzug: entspricht 1. Aufzug (Stuttgart).
2. Aufzug: entspricht 2. Aufzug (Stuttgart).
3. Aufzug: entspricht 3. Aufzug (Stuttgart).
4. Aufzug: entspricht 4. Aufzug (Stuttgart).
5. Aufzug: von Vers 3217—3829 (siehe Szenenumstellung).
6. Aufzug: „Trüber Tag, Feld“ bis Schluß.

Der einzige Unterschied also zwischen den beiden Fassungen besteht darin, daß der ursprünglich 5. Bearbeitungsakt für die spätere Einrichtung so geteilt wurde, daß die letzte, mit eigentümlicher dramatischer Spannung geladenen Szenen („Trüber Tag, Feld“, „Kerker“) den Abschlußakt bildete, was aus den oben angeführten Gründen zu erklären ist. Das Datum für die erstmalige Sechsteilung der Bearbeitung darf ungefähr auf den Zeitpunkt der Frankfurter Bearbeitung festgelegt werden. Daß in dieser von Seydelmann selbst keine wesentlichen Änderungen vorgenommen wurden, dafür bürgt die Übereinstimmung der Stuttgarter mit der Berliner Fassung, die dieselbe Szenenfolge innerhalb der Aufzüge hat, und ebenfalls dieselben Szenenumstellungen und ursprünglich dieselben Auslassungen, Änderungen und Striche. Zwar ist es ja in keinem Falle so gewesen, daß die Seydelmannsche Bearbeitung als solche aufgeführt wurde. Jeder Regisseur brachte in dieser Bearbeitung seine Striche an, oft nur, um dem besonderen Wunsch eines Schauspielers entgegen zu kommen. (So finden wir im Berliner Dirigierbuch Bemerkungen, wie „weg bei Döring,“ „bleibt bei Dessoir“). Ebenfalls wurden die der Prüderie des adligen Publikums starke Konzessionen machenden Striche später wieder aufgelöst. Wir müssen deshalb damit rechnen, daß das dramaturgische Gesicht der Frankfurter Aufführung, den besonderen Gegebenheiten gemäß, von dem der Bearbeitung abwich. Andererseits dürfen wir annehmen, daß diese Abweichung nur unbedeutend war, da Seydelmann selbst den Mephisto spielte und schon deshalb die Bearbeitung in ihrer Struktur nicht angegriffen werden durfte.

An zusammenhängenden Szenen waren in der Bearbeitung ausgefallen: „Vorspiel auf dem Theater (33—242), „Prolog im Himmel" (243 bis 353), „Am Brunnen" (3544—3586), „Zwinger" (3588—3619), „Walpurgisnacht mit Traum" (3855—4398), „Nacht, offen Feld" (4399—4404).

Folgende Szenenumstellungen waren vorgenommen: Im 5. Aufzug:

1. Szene: Gretchen am Spinnrad. (3374—3413).
2. Szene: Marthens Garten (3414—3520).
3. Szene: Auftritt Mephisto (3521—3544).
4. Szene: Wald und Höhle, Monolog (3217—3250).
5. Szene: Auftritt Mephisto (3251—3373).

Folgende Striche (Str.) und Wortänderungen (A) waren vorgenommen:

1. Aufzug: Str. 526—529, 634—651, 664—675, 678—679, (nach Vers 784 fällt der Vorhang. Chor der Jünger (785—807) als Zwischenakt.)
2. Aufzug: Str. 811—813, 836—845, 872—883, 949—1069, 1130—1139, 1164—1165, 1167—177,1182—1193, 1259—1270, 1304—1309, 1442—1444, 1526—1529.
3. Aufzug: Str. 1607—1634, 1678 („hast") —1699, 1708—1711, 1722—1729, 1761—1762.
   A. 2078 „Schelmerei" statt „Sauerei".
   2079 „Nimms allein" statt „Doppelt Schwein".
   2127 „Käse" statt „Butter".
   2129 „Wie der gelehrteste Chinese" statt „Als wie der Doktor Luther."
   2294 „Trallalla — — usw." statt „als wie fünfhundert Säuen."
   Str. 2112—2114, 2366 -2377, 2380—2389, 2394—2426, 2441—2442, 2448—2455, 2457—2460, 2463—2464, 2512—2517, 2559—2566, 2591—2599.
4. Aufzug: Str.: 2621 — (kam) — 2624 (Es) Umstellung: Auf Vers 2636 folgt Vers 2645.
   Str.: 2639—2653, 2661—2662, 2721—2728, 2824—2826, 2831 („ließ einen —" —2842).
   A. 2843: „aber Kett und Ring".
   2844: „Dem Pfaffen schenkt wie Pfifferling."
   2845: Fürwahr nicht weniger und nicht mehr,"
   Str. 2952—2954.
5. Aufzug:
   Str. 3284—3296, 3328—3329, 3334—3341 zwischen: „Ist's nicht, als ob Euch Leids geschähe.")
   A. 3343: „Nähe" statt „Kammer".
   Str. 3425—3430, 3457—3458, 3305.
   A. 3507: „Ach, meine Mutter schläft nicht tief", zugleich Umstellung vor 3506.
   Str. 3525—3527, 3729—3731, 3734—3739, 3790—3793, (6. Aufzug).
   Str. 4484—4486, 4493 —4497, 4499—4501, 4516—4517.

(Die Striche verstehen sich einschließlich der angeführten Verszahl und des zitierten Wortes.)

Als Faustbearbeiter vor Seydelmann sind hauptsächlich August Klingemann, der die Einrichtung für das Braunschweiger Hoftheater besorgt und Ludwig Tieck, der dieselbe Einrichtung für Dresden und

später für Leipzig umgearbeitet hatte, zu nennen. Von beiden unterscheidet sich Seydelmann nicht allzusehr, wie wir aus einem Vergleich sehen können.

Klingemanns Bearbeitung für Braunschweig.

1. Abteilung: 1. Nacht, 2. Vor dem Tore, 3. Studierzimmer.
2. Abteilung: 1. Studierzimmer, 2. Auerbachs Keller.
3. Abteilung: 1. Hexenküche, 2. Straße, 3. Abend (Gretchens Zimmer,) 4. Spaziergang, 5. Nachbarin Haus, 6. Straße.
4. Abteilung: 1. Garten mit Gartenhaus, 2. Wald und Höhle, 3. Marthens Garten (Religionsgespräch).
5. Abteilung: 1. Kirche (Zwinger und Dom), 2. Straße vor Gretchens Tür (Valentin).
6. Abteilung: 1. Trüber Tag, Feld, 2. Kerker.

Manche Übereinstimmungen sind ganz auffallend, so die Einteilung des sechsten Aktes und der Fortfall der Walpurgisnacht, der Brunnenszene, der Rabensteinszene, der Szene „Zwinger" des Vorspiels und des Prologs. Dagegen umfaßt die erste Abteilung bei Klingemann die Szenen, die bei Seydelmann zwei und einen halben Bearbeitungsakt ausmachen. Die Ursache ist, daß Klingemann die Monologe Fausts wesentlich stärker gekürzt hatte, so fiel z. B. das nächtliche Gespräch Fausts mit Wagner fort (522—601). Tieck stellte dagegen in seiner Dresdner Bearbeitung den ersten Monolog wieder her mitsamt dem nächtlichen Gespräch, kürzte dagegen in der zweiten Studierzimmerszene wesentlich. Außerdem brachte er als königlich sächsischer Hofdramaturg erschreckend viele Prüderiestriche an, die den ganzen Text entstellten. So durfte nichts, was die Geistlichkeit und die Religion nur im entferntesten erwähnte, bestehen bleiben, außerdem nichts, was irgendwelche respektable Einrichtung hätte vor den Kopf stoßen können. So wurde z. B. dem Gespräch zwischen Mephisto und dem Schüler die Spitzen gegen Rechtswissenschaft, Medizin und Theologie genommen. Faust durfte nicht „leider" auch „sondern mußte selbst sogar" Theologie studiert haben. 32) Es ist müßig alle diese, uns heute unsinnig dünkenden, auf Kosten des Dichterwortes gehenden Rücksichten aufzuzählen. Uns kommt es nur darauf an, festzustellen ,daß die Prüderiestriche Seydelmanns in diesem Verhältnis verschwindend geringfügig sind und vor allem den Sinn nicht derart verwässern, wie es bei Tieck und auch ben Klingemann der Fall gewesen war. Die Bedeutung der Seydelmannschen Bearbeitung lag nicht in der Originalität, (welchen Charakter ja auch eine Bearbeitung nicht haben soll), sondern in der weitmöglichsten Wahrung des dichterischen Wortes, (wofür die fast ungekürzten Monologe Fausts zeugen) mit dem Hinblick auf die Aufführbarkeit des Gesamtwerkes. Man könnte aus diesem Grunde Seydelmann den ersten modernen Dramaturgen nennen.

Die Besetzung der Hauptrollen bei der Aufführung vom 21. März 1834 war folgende:

Faust:	Becker
Wagner:	Lincker
Margarethe	Lindner
Valentin	Kramer

32) Heinrich Brand, Seite 1 ff.

Marthe   Ellmenreich
Schüler: Lußberger
Mephisto: Seydelmann

dazu waren namentlich angeführt: Brander, Frosch, Siebel, Altmayer (Studenten), 3. Bürger, 2 Bürgermädchen, 3 Handwerksburschen, 2 Dienstmädchen, 2 Schüler, der Erdgeist, ein böser Geist, eine Hexe, ein Meerkater eine Stimme von oben, Erscheinungen, Bürger, Bürgerinnen, Soldaten, Handwerksburschen, Volk.

Über die Aufführung selbst findet sich keine Stimme, ebenfalls nicht über die Darstellung der Hauptrollen, bis auf die Seydelmanns. Lediglich das Frankfurter Konversationsblatt (vom 6. April 1834) wies auf folgendes hin: „— — Die Seydelmannsche Bühneneinrichtung des Goetheschen Faust hat die Einheit der Tragödie erhalten, bei passender Berücksichtigung der Bühnenverhältnisse". Für die Beurteilung der Mephistodarstellung Seydelmanns ziehen wir gewichtigere Quellen heran. Es scheint mir das Gegebene, die Mephistodarstellung Seydelmanns aus seiner Schauspielerpersönlichkeit heraus zu entwickeln und dabei gleichzeitig auf deren Bedeutung für das Theater seiner Zeit einzugehen.

„Er führte die Fachgenossen, die ihn zum Muster nahmen, aus einem romantischen Gefühlsmischmasch zu einem rationellen Realismus, der sich durchaus nicht an die platte Trivialität des Lebens anklammerte, wie etwa der Jflands, der vielmehr auf einer neuen Grundlage geistiger Einsicht die Lebenserscheinungen ihrem Werte nach klarlegen und mit dem Verstand auch noch die höchsten Gebilde metaphysischer Kunstintuition auf einen begrifflich klaren Ausdruck bringen wollte." 33) Gutzkow urteilte über Seydelmann: „Die Darstellungseigentümlichkeit Seydelmanns stand im vollen Gegensatz zu dem, was man seit dem Überhandnehmen der Schillerschen Richtung und den Jdealitätsdramen für schauspielerische Meisterschaft gehalten hatte. Die Darsteller sollten durch ihre Mittel hinreißen. Die Persönlichkeit sollte das Studium vergessen machen, und nur zu oft gaben die Schauspieler statt des Studiums nur ihre Persönlichkeit. Seydelmann bezeichnet die Reaktion der Schule gegen das Naturell." 34) Was seine äußeren Mittel und seine Erscheinung angeht, so urteilte Martersteig. (S. 443) folgendermaßen: „. . Die großen Wirkungen von Devrients intuitiver Begabung zu erzielen, fehlte ihn freilich nicht mehr als alles: seine Figur war nüchtern und reizlos, sein Stimmorgan stumpf und seine Zunge schwer; kein inneres natürliches Feuer half nach, diesen spröden Stoff zu beleben; er mußte sich durch das Aufgebot eines raffinierten Verstandes künstlich in Hitze setzen, mußte zu überzeugen und zu gewinnen suchen durch geistvolle Auseinandersetzung und durch Aufwendung aller unterstützenden Hilfsmittel des Metiers." Jn positiveren Weise lautete das Urteil Lewalds, besonders, da er nicht, wie Martersteig als Ausgangspunkt der Betrachtung die polar entgegengesetzte Persönlichkeit Devrients wählte, was zu leicht ein Abweichen vom sachlichen Urteil zugunsten der als Beispiel gesetzten Persönlichkeit, zur Folge hat. „Jn seinem Gedicht ist nichts besonderes hervorstechend; die Züge sind überaus angenehm und beweglich; das Auge blickt geistreich, obwohl es von heller Farbe ist; nur auf Momente kann es stechend oder schwärmend

33) Martersteig, S. 444 ff.
34) Gutzkow: Aus der Zeit und dem Leben, S. 446 ff.

werden; im ruhigen Zustande aber rollt und blitzt es nicht, wie dies bei Devrient der Fall war. — Der Körper Seydelmanns besitzt eine große Gewandtheit und Beweglichkeit; er dient ihm sklavisch und sollte er ihm auch den größten Zwang auferlegen. Das Organ, dieses wichtigste Requisit des Schauspielers — — — ist bei Seydelmann ebenfalls unendlicher Modulationen, ja völliger Umgestaltung fähig. Es gehört nicht zu den bestechenden, hinreißenden, wie sie der öffentliche Redner haben muß; Seydelmanns Stimme im natürlichen Zustande ist ein wohltönender weicher Bariton von bedeutendem Umfang nach den Gebieten des Tenors und des Basses hin. Er hat dieses Organ so sehr in seiner Gewalt, daß er ganze Rollen in der Tiefe mit ungeheurer Kraftanstrengung spricht, während er andere durchgehends in der Tenorlage gibt. Die Consequenz, mit welcher er hierbei zu Werke geht, ist zu bewundern." 35) Wenn hier schon ein scheinbarer Gegensatz durch die beiden Urteile heraufbeschworen wird, so wird er noch deutlicher durch folgende Gegenüberstellung. Gutzkow nämlich schrieb („Aus der Zeit und dem Leben". S. 445): „Seydelmann hatte sehr zu kämpfen mit dem ersten Eindruck seiner Persönlichkeit," (Lewald S. 22): „Seydelmann ist so glücklich, schon in seinem Äußern von der Natur begünstigt zu sein." Diese scheinbaren Widersprüche beruhen auf der Verschiedenartigkeit des Ideals, das die beiden Kritiker von dem Äußeren des Schauspielers im allgemeinen haben." Der eine, Gutzkow, hier noch ganz befangen in der alten romantischen Auffassung vom Schauspieler, deren Ideal etwa Ludwig Devrient ist, sucht im Darsteller zunächst die bedeutende Erscheinung." 36) Lewald dagegen kommentiert seinen Standpunkt durch die Worte: „Je unbedeutender die Persönlichkeit an und für sich ist, desto bildsamer wird sie unter den Händen des Künstlers." 37) Dieses Für und Wider, das wir hier durch wenige Sätze angedeutet haben, kam zum lauten Ausbruch beim Auftreten Seydelmanns in Berlin, „wo ihm die Anerkennung hartnäckig versagt, von den anderen freilich, als deren Führer etwa Heinrich Theodor Rötscher genannt werden kann, mit Begeisterung gewährt wurde. 38) Über allen Pressestreit hinweg hatten aber Seydelmanns Gastspiele in den Jahren 1835 und 1838 einen so ungewöhnlichen Erfolg, 39) daß er den Engagementsantrag an das Berliner Hoftheater annahm und in der früheren Hochburg des Devrientschen „Idealismus" mehr und mehr Boden faßte, unterstützt von der allmählichen Wendung des Zeitgeschmacks, aber nicht zuletzt von der soliden schauspielerischen Substanz seiner Persönlichkeit, verbunden allerdings mit einer immer stärker hervortretenden Neigung zur Virtuosität. 40) Die Darstellung des Mephisto schildert Lewald. S. 150 ff. „Bei dem Äußern scheint Seydelmann die Umrisse von Retzsch zu Grunde gelegt zu haben, und dann aus eigener Machtvollkommenheit weiter gegangen zu sein. Sein Kleid ist von hochrotem glänzenden Zeuge mit gelben Zieraten, das Mäntelchen „von starrer Seide" grasgrün; den übermäßig langen Oberleib umgürtet ein schmales, schwarzes Wehrgehänge. Dieser Leib ist wespenartig dünn; die Finger sind gekrümmt wie Krallen; beim Gehen wird der Pferdefuß mit vornehmer Grandezza nachgezogen. Den

35) Lewald, S. 24.
36) Russo, S. 51 f.
37) Lewald, S. 23 f.
38) Russo, S. 53 f.
39) Heinrich Theodor Rötscher: Seydelmanns Leben und Wirken, Berlin 1845 S. 127 f.
40) Karl Gutzkow: Oeffentliches Leben in Deutschland 1838—1842, Leipzig 1842, S. 157 f.

Schädel bedeckt ein struppiges, schwarzes Haar, die Augen sind schielend und schief; der Mund fletscht die Zähne und ist an den Winkeln in die Höhe gezogen, der fürchterlichste Hohn spricht sich darin aus. Die Nase senkt sich in grasser Unförmigkeit zum Kinn. Nur diese Nase und die Haare sind künstlich, das will sagen, Seydelamnn bringt die Täuschung ohne fremde Hilfe, bloß durch Verzerrung der Gesichtsmuskeln hervor, und verharrt darin mit unglaublicher Konsequenz, während der langen Dauer des Stücks." Der Grundzug seiner Rollenauffassung war der tierische, ungehobelte Teufel des Volksbuches. Auf dieser Basis fand er Steigerungen mannigfacher Art." Das erste Auftreten des Teufels kann in seiner Art bescheiden genannt werden. 41) Zum ersten Male ließ er sich als Höllengestalt erkennen, als er sich über Faust, der von den Luftgebilden eingeschläfert worden war, beugte und die Worte „Er schläft" teuflisch, so ganz von Hohn geladen heraus zischte. In der Szene mit dem Schüler parodierte er das Wesen des Stubenhockers auf die kontrastreichste Weise in Wort und Geste, „aber immer schimmerte Spott und Hohn durch in allem, was er tat und sagte: 42) Von Szene zu Szene wurde Mephisto mit Faust vertrauter, seiner sicherer, während sein erster Auftritt beinahe schüchtern genannt werden konnte. An einzelnen Stellen kam der höllische Hohn zum Durchbruch, der sich immer verhalten im Hintergrunde geregt hatte, als undefinierbares Unkengeheul oder hohle, klägliche Töne ähnlich dem Lachen einer Turteltaube. Ersichtlich ist daraus, mit welcher Konsequenz er alle schauspielerischen Mittel in den Dienst der Gestaltung seiner einmal als richtig empfundenen Auffassung stellte. Vom Augenblicke an, da er Faust in seine Kuppelnetze verstrickt zu haben glaubte, wurde sein Benehmen herrischer, sein Trotz gewaltiger, sein Hohn fürchterlicher. Von der Valentinszene an, wo er Faust ganz in die Schuld verstrickt hatte, warf er die Maske ganz ab und stand in seiner unverhüllten Teufelhaftigkeit da. Neben diesen durchgehenden Steigerungen brachte er in den einzelnen Szenen unterschiedliche Nuancierungen. In Auerbachs Keller benahm er sich gespreizt, so, als lege er großen Wert darauf, den Gesellen zu imponieren. „Sein Lied singt er stehend, mit ganz trefflichem Vortrage, während er den einen Fuß aufhebt, um sich damit die Wade zu kratzen." 43) Der Hexe gegenüber war er von familiärer Vertrautheit, während er bei Marthe Schwerdtlein und während der Gartenpromenade mit übertriebener Galanterie auftrat, die den Spott und das teufliche Wesen eher hervorkehrte, als verdeckte. Die Mängel, die die Darstellung Seydelmanns aufwies, waren von vorne herein klar. Rötscher erkannte sie aus der Einseitigkeit der Auffassung heraus. Bei jeder Verkörperung des Mephisto müsse ein Bruch eintreten, „weil entweder die Versinnbildlichung zu sinnlich derb, zu schwer ist und zu sehr an den Teufel des alten Volksglaubens erinnert, oder zu abstrakt, zu wenig sinnlich diabolisch ist und zu sehr den vom Dichter so reich individualisierten Teufel zum Ausdruck eines Prinzips verflüchtigt. Da nun aber nur der Mephistopheles des Volksglaubens, die eigentliche Grundlage aus des Goethe-Teufels sinnlich faßbar ist und in der Darstellung individuelle Realität gewinnen kann, so ergriff Seydelmann diesen mit der vollen Gewalt der Phantasie und stattete ihn mit allen denjenigen Zügen aus, welche unsere Phan-

41) Lewald, S. 162.
42) Lewald, S. 163.
43) Lewald, S. 164.

tasie diesem Geschöpf der Sage leiht. 44) Mit dieser grundsätzlichen Auseinandersetzung ist das Positive und das Negative in der Seydelmannschen Darstellung herausgestellt. „Wo der Goethesche Mephistopheles das derb sinnliche Geschöpf der Sage in sich aufnimmt und sich mit ihm zusammenschließt, da deckte Seydelmanns Darstellung den Dichter so sehr, daß wir diese Szenen zu den höchsten Triumphen der Schauspielkunst zählen. So war sein Mephisto in Auerbachs Keller, in der Hexenküche, vor Gretchens Fenster, das Lied zur Zither singend, der kupplerischen Martha gegenüber, ferner der diabolisch höhnende, wie der, in der Maske des Faust den verknöcherten Zustand der Fakultätswissenschaften verspottende unübertrefflich, weil in diesen Szenen teils der sinnlich derbe, wilde, phantastische Teufel der Sage vor uns erscheint, teils wie in den zuletzt genannten Szenen Mephistopheles mit dem Ausdruck menschlichen Hohnes und menschlicher Ironie zusammenfällt. Dagegen mußte zwischen dem Mephistopheles, welcher, die „Spottgeburt von Dreck und Feuer“, den Helden des Blocksberges so dämonisch versinnlichte, und dem sich aller Individualisierung entziehenden Mephistopheles, dem Prinzip des Bösen, in seiner Sinn und Geist berückenden und vergiftenden Gewalt notwendig ein unauflöslicher Bruch eintreten.“ 45) Trotz allen Einschränkungen, die für die schauspielerische Persönlichkeit Seydelmanns gemacht werden müssen, ist ihm folgendes große Verdienst um die Schauspielkunst zuzusprechen: „Dem zerfahrenen deklamatorischen Stil der niedergegangenen Weimarer Schule wie dem tollgewordenen der Schicksalstragödie setzte dieser Mann einmal wieder die Macht des nüchternen, verständigen Worts entgegen; der üblen mimisch-plastischen Konvention die scharf gezeichnete realistische Erscheinung.“ 46) In dieser Ebene lag auch die eminente Bedeutung Seydelmanns für das Frankfurter Theaterleben, in dem überhaupt bisher kein einheitlicher Stil bestand. Zum ersten Male wurde hier das Gefühl für Stil geweckt, wenn sich dieser Eindruck auch in der Folgezeit unter dem Druck der Tradition nicht frisch erhalten konnte.

---

44) Rötscher, S. 208 f.
45) Rötscher, S. 210 f.
46) Martersteig, S. 495.

3. Kapitel.

Die wichtigsten Aufführungen des „Faust" in der Seydelmannschen Bearbeitung bis zur Neuinszenierung von Emil Claar.

„Bereits vor Ablauf des Pachtvertrages der bisherigen Aktiengesellschaft übernahmen Ende April 1839 insgeheim die Herren Meck, Guhr und Malß die Privatdirektion der Frankfurter Bühnen. Der Name „Frankfurter Nationaltheater" wurde damit ausgelöscht, und an dessen Stelle trat das „Frankfurter Stadttheater". Am 1. Mai 1842 ging das Theater offiziell in die Hände der Privatdirektion über." 47) Der Wechsel der Leitung war nach außen hin kaum zu spüren. Selbst die Presse nahm keinerlei Notiz davon.

Die Spielplangestaltung zeigte gegenüber anderen Theatern keine Verschiedenheit von Bedeutung. In der Oper wurden die, lang auf ihre Wirkung erprobten Werke von Mozart, Flotow und Auber neueinstudiert, in weniger glanzvollem Rahmen, wie unter Grüner, aber in solider, von Extravaganzen absehenden Weise. Im Schauspiel wurden in der Hauptsache die Stützen des Jungen Deutschland aufgeführt, Laube, (Karlsschüler, Monaldeschi.) Gutzkow. (Ein weißes Blatt, Zopf und Schwert Das Urbild des Tartüff, Uriel Acosta.) Außerdem waren die dramaturgischen Büros von Possen und Farcen aus dem Französischen überschwemmt, 48) ebenso von billigen Rühr- und Familienstücken der Birch-Pfeiffer, Benedix und anderer, noch unbedeutenderer Genossen. Diese Art von dramatischer Produktion bildete die tägliche Nahrung des Frankfurter Theaters. Der vielversprechende Auftakt, den die Privatdirektion mit der Aufführung des „Götz" nahm, hatte ein unfruchtbares Geplätscher dramatischer Nichtigkeiten im Gefolge. Immerhin wurden zu festlichen Gelegenheiten Schillersche, sogar Uhlandsche Stücke neu auffrisiert, die das Publikum gelangweilt über sich ergehen ließ. Am besten trifft das Urteil Heinrich Laubes den damaligen Zustand des Frankfurter Theaters. „Frankfurt harrt noch auf die Absicht einer Regeneration, es hat eine sehr wichtige Lage, im Augenblick dient sie zu weiter nichts, als daß Jedermann sehen kann: hier sei ein ungenügendes Theater." 48a) Über die Gründe dieses Mißverhältnisses zwischen Aufgabe und Erfüllung schreibt Laube weiter: „Der wichtigste südwestliche Eckstein, Frankfurt wäre der Punkt großen Lebens, wenn die südwestlichen Staaten dort mehr als durch Gesandte vertreten, also nicht nur vertreten, sondern auch zusammengeführt würden. Das ist nicht der Fall. Die Stadt ist bloße Handelsstadt und Gasthof für Reisende, und ein vernachlässigtes Pachttheater leistet auch nichts Geringeres als Frankfurter Reichtum und Frankfurter Gelegenheit leisten könnte. Es kommt nicht in Betracht. Und wäre selbst die Lage ergiebiger ausgebeutet, als sie es ist, es würden in der vorzugsweise bürgerlichen Kaufmannstadt eine Anzahl Elemente fehlen, die nötig sind für ein Nationaltheater. Es müssen dazu alle Stände und Richtungen leidlich gleichmäßig vertreten sein." 49) An diesem Zwiespalt zwischen Gegebenheit und Aufgabe läuft das Frankfurter Theater jederzeit Gefahr zu scheitern. Daß es dieser Gefahr, mit gewisser Fassung

47) Mentzel: Das alte Frankfurter Schauspielhaus, S. 9 ff.
48) Aktensammlung der Frankfurter Theater in der Frankfurter Stadtbibliothek.
49) Allgemeine Zeitung, 30. April 1846.
48a) „Theatergeschichtliche Forschungen". Hrsg. E. Litzmann, Bd. 3, S. 216.

zwar, erlegen ist, lag wohl in erster Linie nicht an den vielen großen und kleinen Gegebenheiten, (wie sie Laube als Hauptgründe anführt), und an den Zufälligkeiten, welche den Stand eines Theaters wohl mitbestimmen, sondern an der ganzen Schlaffheit der Zeit und den dilettantischen Neuerungsbestrebungen, die hinter sich nicht die Stoßkraft eines großen und rücksichtslosen Willens zur Neuerung hatten und deshalb in Phrasen und seichtem Heroismus stecken blieben.

Bis zum Jahre 1855 wechselten die Mitglieder der Privatdirektionen mehrmals, ohne daß eine sichtliche Erneuerung im Sinne einer kulturellen Regeneration sich bemerkbar gemacht hätte. Im Frühjahr 1855 trat eine Theaterkrise ein, infolge deren das Theater geschlossen werden sollte. 50) Der Betrieb wurde jedoch mit aller Anstrengung von einem schnell zusammengetretenen Komitee aufrecht erhalten. Dieses Komitee, das sich aus Mitgliedern der Oper und des Schauspiels zusammensetzte, hatte nur die eine Aufgabe im Auge, mit allen möglichen Mitteln den Ruin zu verhindern; das erreichte es durch eine starke Interessierung des Publikums, wodurch sich auch der Spielplan nach dessen Geschmack zu richten hatte. Trotzdem hatte man sich in diesem „Interim" um die Neueinstudierung von „Kabale und Liebe" und des Lessingschen Gedichtes „Nathan der Weise" bemüht. Von der Geschmacklosigkeit eines Prologs hatte man nicht absehen können. 51)

Am 1. November 1855 endigte das Interim und eine, uns von früher her bekannte Einrichtung der Theateraktiengesellschaft trat auf den Plan. Im Grundsätzlichen begann jetzt schon die Einrichtung, wie wir sie jetzt als „Städtische Bühnen" kennen. Die Stadt bewilligte eine feste Unterstützung des Theaters, wobei damals allerdings als Mittelglied die Theateraktiengesellschaft die Verwendung der Zuschüsse regulierte. Als Intendant wurde der als Lustspieldichter bekannte damalige technische Direktor des Kölner Stadttheaters Roderich Benedix gewählt, der sich aber nur drei Jahre lang auf diesem Posten halten konnte. Das Unternehmen, als welches das Theater ja immer noch anzusprechen war, erhielt den Namen „Theater zu Frankfurt a. M.". Diese Bezeichnung wurde aber bereits anläßlich der Erneuerung des Pachtvertrages am 1. November 1867 in „Frankfurter Stadttheater" geändert. 52) Der letztgenannte Pachtvertrag dauerte bis zum Jahre 1877. Vom 1. September 1877 bis 1. September 1878 provisorische Leitung. Eine neue (die dritte Theateraktiengesellschaft) bildete sich 1878, die zum Intendanten Otto Devrient berief, der sich aber nur knapp ein Jahr halten konnte. Wir erwähnen nur noch das Interim vom 13. Februar 1879 bis zum Juni 1879.

Im Juni 1879 wurde der derzeitige Direktor des Residenztheaters zu Berlin, Emil Claar zum Intendanten gewählt. Claar hatte einen hervorragenden Ruf als Bühnenpraktiker, besonders als einfallsreicher Regisseur. Seine Direktion basierte im Gegensatz zu der Devrients auf verständnisvoller Zusammenarbeit mit seinen Untergebenen und auf einer überlegenen diplomatischen Behandlung der gesamten künstlerischen und verwaltungstechnischen Fragen. Daß er sich nicht über das Niveau seiner Zeit erhob, sondern darin befangen blieb, ist kulturhistorisch bemerkens-

---

50) Mentzel, s. 116 ff.
51) Bei der Aufführung von „Kabale und Liebe" traten noch lebende Bilder hinzu, das Wirken Schillers erläuternd. Der Text stammt von dem Offenbacher „Dichter" Emil Pirazzi.
52) v. Oven: Das erste städtische Theater zu Frankfurt a. Main.

wert, aber nicht als Einschränkung des Werturteils für die Qualitäten des Bühnenleiters zu nehmen. Während sich früher ein dauernder Wechsel in der künstlerischen und technischen Leitung vollzogen hatte, wobei die befolgten Tendenzen ebenso oft wechselten, dauerte jetzt die Direktion Claars zweiundzwanzig Jahre (bis 1912). Gewiß war jetzt der immer mehr anwachsende Reichtum in Deutschland, der sich besonders in den hervorragenden Handelsstädten, wie Frankfurt, geltend machte, die Ursache des äußeren Emporblühens aller öffentlich interessierenden Einrichtung. Aber auch ohne von finanziellen Nöten bedrückt zu sein, hätte sich ein sonst untüchtiger Intendant auf die Dauer nicht halten können, wie es das Beispiel von Otto Devrient zeigt. Die für uns wichtige Tatsache ist, daß die Bühnenleitung Emil Claars in die Planlosigkeit des gesamten Bühnenbetriebes, insonderheit des Spielplanes eine gewisse, wenn auch konventionelle Richtung brachte und daß vom Beginn seiner Direktion an auch der Beginn der Blütezeit des Frankfurter Theaters datiert. Auf die Bedeutung seiner künstlerischen Persönlichkeit (besonders als Regisseur) werden wir später noch eingehen.

Seit der Neuinszenierung des ersten Teils des „Faust" (1834) beschränkte man sich darauf, in der einmal von einem klugen Dramaturgen eingeschlagenen Bahn weiter fortzufahren. Allerhöchstens suchte man äußere und innere Regie durch Neueinstudierungen zu überholen oder zu ändern. Wenn es erforderlich schien, ließ man ein paar belanglose Striche fort oder setzte aus Zensurrücksichten neue Striche hinzu, die aber das Gesamtbild der Faustaufführungen nicht veränderten.

Neueinstudierungen fanden statt:

1. für den 21. Dezember 1846,
2. für den 10. Juni 1853,
3. für den 28. August 1872,
4. für den 28. Dezember 1880.

Im Großen Ganzen blieb also für die Aufführungen bis zur Neuinsze-Neuinszenierung die Seydelmannsche Bearbeitung maßgebend. Ähnlich lag der Fall übrigens bei den Faustaufführungen im Berliner Königlichen Schauspielhaus, wo die Seydelmannsche Einrichtung von der ersten Aufführung 1838 bis zur Neuinszenierung vom Jahre 1892 benutzt wurde. 53)

Bis zur Neueinstudierung von 1846 lagen nur sechs Aufführungen, die scheinbar keine besonderen Bedeutungen hatten, da die Presse sie nicht erwähnte. Der Zettel vom 21. Dezember 1846 unterscheidet sich von dem von 1834 nicht, bis auf die Besetzung und die zusätzliche Bemerkung, daß die Musik von Baldenecker benutzt wurde, ebenfalls die Ouvertüre zu der Oper „Faust" von Spohr. Die Aufführung dauerte vier Stunden. Einige Striche, und Änderungen können wir aus Zeitungsnotizen ersehen. Es handelt sich durchgehend um Prüderiestriche. „Was an Valentin — — verdorben ist, mögen jene verantworten, die die ganze Partie verdarben, als sie die Ansprache des Bruders an Gretchen für zimperliche Ohren zensierten." 54) Diese Notiz spricht für sich. Ferner wurde bei dem Verspaar:

„Der Herr der Ratten und der Mäuse,
Der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse — —"

die letzte Zeile gestrichen. Der Berichterstatter fragt sehr launig: „Haben etwa die letztgenannten animalia das Joch der Hölle abgeschüttelt — —"

53) Russo, S. 35.
54) Frankfurter Konversationsblatt, 25. Dezember 1846.

Offenbar sind noch mehr Kürzungen und Änderungen dieser Art vorgenommen worden, denn wenn man sich bereits an solchen Harmlosigkeiten stößt, wieviel mehr muß man Gelegenheit finden, den übrigen Text zu redigieren. Es wird dann noch von einer Gedächtnislücke Branders in „Auerbachs Keller“ berichtet und von dem „revolutionierenden Mechanismus des hölzernen Tisches“. Im Ganzen „dürfte man diese Calamitäten heute bereitwilliger verzeihen, als die ganze Aufführung unserer Nationaltragödie — — in jeder Beziehung dem Besten beizuzählen ist, was uns das Schauspiel geboten“. 55)

Die Darstellung des Faust durch Breuer.

Breuer wird ein angenehmes Organ und ein anmutige Gestalt nachgerühmt. 56) „Sein Faust fand starken Beifall“. 56a) Der Kavalier und Liebhaber soll blasser und unbestimmter gewesen sein, als die Verkörperung des alten Gelehrten des ersten Teil der Rolle. Dort „quoll die Sprache lebenswarm, zuweilen glühend hervor — —“ Am schwächsten war der Dialog mit Gretchen, da „der Herr Doktor katechisiert wird.“ Gerügt werden die Verstöße gegen die richtige Wortbetonung, die sich „unsere Darsteller der ersten Partieen zu Schulden kommen lassen.“ 57)

In der Neueinstudierung vom 10. Juni 1853 ist dem Theaterzettel nach Folgendes gestrichen worden: Die „Stimme von oben“ und die „Erscheinungen“. Es ist daraus zu entnehmen, daß die Stimme von oben, die zum Schluß der Kerkerszene das erlösende „Ist gerettet“ ausruft, fortgefallen ist, wodurch die Grundtendenz auf die des „Urfaust“ gebracht wurde. Die „Erscheinungen“ beziehen sich auf die Träume Fausts in der zweiten Studierzimmerszene, die bisher meist auf geschmacklose Arte mit Hilfe des gesamten Corps de ballet versinnlicht wurden. 57a) In dieser Neueinstudierung geschah es anscheinend zum ersten Male, daß in diesen Szenen das Wort in den Vordergrund trat: Eugen Kilian weist auf derlei grobe Versinnlichungen in seinem Buch „Faust auf der Bühne“ hin. Eine Veränderung war insofern eingetreten, als der Soldatenchor auf acht Mitglieder verstärkt worden war.

Fanny Janauschek, spielte bei der Wiederholung der Neueinstudierung am 20. November 1853 das Gretchen. Sie war neben der Seebach, wenn auch von deren Art völlig verschieden, eine der berühmtesten Schauspielerinnen Deutschlands um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. In der Zeit, um die es sich hier handelt, nämlich während der ersten Zeit ihres langjährigen Engagenments in Frankfurt, hatte sie noch nicht die volle Reife und die Eigenart ihres Talentes erreicht. Noch machte sie leicht den üblichen Fehler der Darstellerin, die die Richtung ihrer Persönlichkeit noch nicht erkannt hat, nämlich sie verfiel in ein manirierte Anwendung ihrer äußerlichen Mittel. Ihr, gewisse Höhepunkte der Rollen scharf hervorhebendes Spiel hat ganz entschieden etwas von der Manier der französischen Tragödin (Rachel) an sich. Nicht bloß im plastischen Teile, sondern auch dem inneren Wesen nach ist ihr Spiel vol-

55) Frankfurter Konversationsblatt, 25. Dezember 1846.
56) Eisenberg: Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne, Leipzig 1903.
57) Konversationsblatt, 25. Dezember 1846.

lendete Majestät. 58) „— — — liegt der Schwerpunkt ihres Talents auf dem Felde des ernsten Schauspieles, — der Tragödie, in der Zeichnung großer weiblicher Charaktere." 59) „— — — Fanny Januschek ist und war nie eine Gefühlsschauspielerin und so sehr wie sie auch als Liebhaberin achten, so konnte sie es in jener Epoche doch nur zu einer relativen Größe bringen. — — — Intelligenz, hoher Verstand, geläuterter Schönheitssinn und große, edle Leidenschaft sind die Fundamente ihrer heutigen Gestaltung und man erkennt Janauschekſches Bild alsbald an seiner Harmonie und Symetrie, an seiner scharf umschriebenen und tiefgehenden Wahrheit und seinem warmpulsierenden Leben." 60) In der Zeit, die hier unserer Betrachtung unterliegt, trifft das Urteil zu, daß sie es „nur zu einer relativen Größe" hatte bringen können. Trotz dieser Einschränkung, die eine volle Anerkennung ihres Spieles von vornherein ausschließen muß, hatte sie doch auch die Eigenschaften, die eine naive Darstellerin auszeichnen, nur lag das Schwergewicht, wenn auch zu dieser Zeit noch nicht erkannt, auf der anderen, eben beschriebenen Seite. Eisenberg rühmt ihr ein sicheres Auftreten, freie Bewegungen, ein angenehmes Organ und einen überaus sympathisch-natürlichen Ton nach. Sie mußte daher, über ihre besondere Anlage noch nicht im Klaren, zu der bisher üblichen Art der Interpretation greifen, mit der sich die Seebach einen Namen gemacht hatte.

Friedrich Haase als Mephisto in der Aufführung vom 19. Februar 1857.

Friedrich Haase, einer der bedeutendsten Schauspieler des Jahrhunderts, war auf zwei Jahre, von 1856—58, in das Frankfurter Ensemble eingetreten. In dieser Zeit hatte er sich noch nicht auf ein, ihn später auszeichnendes Virtuosentum, ähnlich dem Dawisons festgelegt, was zum großen Teil seine maßlosen Gastspiele, besonders das amerikanische, verschuldet haben. Er war noch ein vielversprechendes, „glänzendes Talent, welches seine Begabung nach allen Seiten hin durch sorgfältige Studien ausgebeutet hat und mit hoher künstlerischer Befähigung auch einen klaren, geistreich gebildeteten künstlerischen Verstand verbindet." 61) Seine ersten theaterlichen Studien hatte er bei Ludwig Tieck gemacht, welche gründliche Ausbildung ihm stets von Nutzen war. Zu seinem Nachteil aber konnte er nie den Einfluß verleugnen, den die Umgebung seiner frühesten Jugend auf ihn genommen hatte. „Sein Talent hatte sich so mit den Ausdrucksformen dieser (der höfischen) Sphäre, in der Echtes und Verlogenes, Geist und Borniertheit bis zur Unkenntlichkeit zusammenfließen, getränkt, daß ihm in seiner erlangten Meisterschaft geistvoller Charakterisierung und Nuancierung immer die Gefahr nahe lag, wom echten in den falschen Ton umzuschlagen." 62) Daher ist es auch zu verstehen, daß Haase in der Rolle des Mephisto nicht der Schalk war, denn zu deren Befolgung gehört ein ursprünglicher Humor, den der Hofmann Haase nicht besaß. Viel näher lag ihm die Auffassung als Kavalier und teuflicher Ironiker, den er denn auch in seinem Spiel bis ins einzelste durchführte. Bestätigt wird dies durch zwei Urteile, die ich hier anführe. „Er (Herr Haase) repräsentiert als Mephisto die unbedingte

58) Eisenberg.
59) Leipziger Theaterchronik, 1858.
60) Theaterbilder aus dem Frankfurter Theaterleben, Jg. 1859, Heft 2.
61) Eisenberg.
62) Martersteig, S. 450 ff.

Verneinung alles Guten und Schönen, er sucht sogar aus der Sprache alles Edle zu verscheuchen und jede Bewegung des Haaseschen Mephisto ist Disharmonie. Was bei anderen als Schalk erscheint, erscheint bei Haase als zernichtende Ironie, welche allen Enthousiasmus erstickt. — — In dieser Weise wird das Bild genial und konsequent durchgeführt — — wo die Verworfenheit sich nicht zeigen konnte, machte sie sich wenigstens Luft in einer Mimik, die den Meister große Studien gekostet haben mag, und bei der ihm sein queckfilbriger Körper so gute Dienste tut". Es folgt dann eine Anspielung auf sein nicht zu billigendes Virtuosentum mit einer Schlußbemerkung, aus der zu ersehen ist, wie stark, trotz besserer Erkenntnis das Spiel Haases gewirkt haben mußte. „ - — — die Fassung ist eine ursprüngliche, mehr die Haases, als Goethes, vielleicht sogar nach der Ansicht des Dichters eine falsche, — — — aber man kann derselben objektiv die Bewunderung nicht versagen." 63) Als zweites Urteil: „Vor zwei Jahren habe ich hier den — — Schauspieler Haase als Mephistopheles gesehen und bin sehr befriedigt gewesen: er war durch und durch in Verruchtheit getränkt, und ein gewisses air de reprobation verließ ihn nie. Am meisten hatte er mich frappiert im Anfang, plötzlich als fahrender Scholast dastehend." 64) Es war dies übrigens das einzige Mal, daß Haase den Mephisto auf dem Frankfurter Theater spielte.

Das Jahr 1859 brachte in zwei verschiedenen Aufführungen zwei der berühmtesten Darsteller Deutschlands auf das Frankfurter Theater, Marie Seebach und Bogumil Dawison. Die Reihenfolge der Aufführungen und deren Hauptbesetzungen waren folgende:

	9. Februar	10. April	2. Mai
Faust:	Hanisch (a. G.)	Hanisch	Hanisch
Margarethe:	Friderike Meyer	Janauschek	Seebach
Mephistopheles	Lehfeld (Debüt)	Dawison	Dawison

Marie Seebach als Margarethe.

Die große Wirkung, welche Marie Seebach in ihrer Zeit, der Mitte des vorigen Jahrhunderts hervorrief, ist hauptsächlich aus der Geschmacksrichtung dieser Zeit, die sich dem Sentimentalen zukehrte, zu erklären. Sie wirkte nicht so sehr durch ihr fein durchdachtes Spiel, das sie mit einer Skala von Varitionen beherrschte, als durch ihre Persönlichkeit an und für sich. Sie besaß eine „milde, weiche, sittige Erscheinung. Das helle schöne Auge, die einfache Lieblichkeit und Anspruchslosigkeit vereinen sich so wohltuend mit der intensiven Wärme des nicht starken, aber sehr klangvollen und melodischen Organs — —" (Didaskalia vom 7. März 1858). In ihrer Erscheinung also kam sie dem Blick entgegen, „der die weiblichen Gestalten jeder Dichtung, wenn es nur irgend anging, so sehen wollte, wie die Seebach sie hinstellte: in empfindsamer Verklärung." 65) Dies eben war der Grund, weshalb sie stärkeren Anklang fand, als die ihr an Begabung mindestens ebenbürtige Janauschek. Es war ihr aber aus dieser Beschränkung durch ihre Persönlichkeit nicht möglich, die Gretchengestalt des Dichters in ihrer Vielseitigkeit wiederzugeben. Sie betonte die eine Seite der Gestalt zu

63) Frankfurter Theaterzeitung, 22. Februar 1857.
64) Als Äußerung Arthur Schopenhauers in Monty Jacobs: Deutsche Schauspielkunst, S. 26.
65) Russo, S. 80.

sehr auf Kosten der anderen. „Hätte sie ganz das Gretchen der Dichtung sein wollen, so wäre vor allem ein weltlicher Zug, wie ihn die Gestalt der Hagn gehabt hatte, unerläßlich gewesen, dann aber hätte sie auch etwas von jener erotischen Spannung geben müssen, wie sie späterhin Lucie Höflich in ihrer Gretchenfigur zum Ausdruck gebracht hat.“ 66) Doch diese Art der Darstellung widerspricht dem Seebachschen Naturell, und so mußte sie sich darauf beschränken, ihre Gretchenfigur in dem ihr vorgeschriebenen Kreise, und zwar da in genialer Vollkommenheit zu spielen. „Wo es gilt, zartes Seelenleben, Schmerzen des Gemüts, die Innigkeit des Herzens, gefärbt durch die Reflexionsbildung einer hohen Kulturstufe ans Licht zu stellen, dem Zuschauer den Einblick in diese Zustände zu eröffnen, fanden wir Fräulein Seebach auf einer Höhe der Kunst, welche ihr eine der ersten Stellungen im Reiche der dramatischen Kunst sichert.“ 67) „Aus solcher Kennzeichnung ergibt sich, daß sie, zumal im ersten und untragischen Teil der Gretchentragödie, dem dichterischen Vorbild nicht entsprach, sondern es durch Betonung einer hier unangebrachten Nachdenklichkeit trübte, zum Schaden der mittelalterlichen Kraft und Einfalt, die gerade auf Faust so unendlich anziehend wirkt. Die Verkörperung des Gretchens in seinem Schmerz und Leid gelang der Künstlerin vortrefflich; das Gebet vor dem Muttergottesbilde, die Ausbrüche des Wahnsinns sind hier besonders zu nennen.“ 68) (Die Arten der Gretcheninterpretationen sind vielleicht noch vielfältiger, als die der Mephistointerpretationen, wie es sich bei der Gestaltung dieser Rolle durch die bedeutendsten Schauspielerinnen gezeigt hat. Es gibt das temperamentvolle Gretchen der Charlotte von Hagn, das geistvolle der Julie Gley, das herbe der Janauschek und das erotische der Höflich.) Erst das Aufkommen einer neuen (der naturalistischen) Zeitströmung konnte der Auffassung der Seebach das Urteil sprechen und sie von einem, ihr von ihrer Zeit erreichteten Götzenthron verweisen, wobei über Recht oder Unrecht nicht zu streiten ist.

Bogumil Dawison als Mephisto.

Eine der seltsamsten Erscheinungen im deutschen Theaterleben ist Bogumil Dawison. Er war Pole von Geburt und lernte erst während seiner Tätigkeit am Theater die deutsche Sprache, weil er fühlte, „daß sein Genie eines weiteren Wirkungskreises zur vollen Entfaltung bedürfe.“ 69) „Von brennendem Ehrgeiz besessen, stieg er gleich einem glitzernden Kometen am deutschen Theaterhimmel auf. Trotzdem sich ihm oftmals die glänzendsten Dauerstellungen boten, (so war er zeitweilig Hofburgschauspieler) hielt er seine Unruhe nie lange Zeit an einem Orte. Banden ihn irgendwelche Fesseln, so zerschnitt er sie mit der größten Rücksichtslosigkeit.“ 70) Frenzel sah in ihm den eigentlichen Shakspearedarsteller. „Hierhin wies ihn sein Naturell, sein scharfgeschnittenes, bewegliches Antlitz, mit dem zugleich sarkastischen und herausfordernden Zug um den Mund, seine slavisch übertriebene Einbildungskraft, seine jüdisch ätzende Schärfe“. Es scheint zuerst seltsam, daß gerade dieser Wesensgrundzug nicht auch zum Grundzug seiner Mephistogestaltung wurde. Eduard Genast urteilte 1856: „Dawison kehrte mehr den lustigen Teufel heraus, der unsere Lachmuskeln in

66) Karl Frenzel: Berliner Dramaturgie, Bd. 2, S. 402 f.
67) Rötscher: Kritiken und dramaturgische Abhandlungen, S. 118 f.
68) Rötscher, S. 96.
69) Eisenberg.
70) Frenzel: Berliner Dramaturgie, Bd. 2, S. 271.

Bewegung setzt, statt uns das böse Prinzip vorzuführen, bei dessen Humor uns zugleich ein unheimlicher Schauder durchdringt." 71) Ebenso urteilte Max Kurnik im April 1857: „Als Basis für seine Auffassung schien der Künstler die Worte des Herren im Prolog genommen zu haben:

Von allen Geistern, die verneinen
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last — —

Der Schalk, der reizt und wirkt — der war Dawisons Mephisto. Ein lustiger Teufel, stets munter, frisch, unterhaltend, sprühend von Witz und Geist, überall scharfe Lichter aufsetzend — wobei aber die Figur häufig ins Possenhafte umschlug. Der Schalk überwog so sehr, daß der Teufel fast ganz in Vergessenheit geriet." 72) Ganz anders dagegen urteilte Ludwig Speidel: „— — — Sein Mephisto war der Gottseibeiuns in Lebensgröße. Diese Schärfe und feine Witterung, dieser tiefe Ingrimm, der manchmal in dämonische Flammen aufschlug, bei allem Zynismus jener höllenjunkerliche Anstand — — –". 73) Zuletzt das Urteil von Jacob Moleschott. 74) „Weder vorher noch nachher habe ich einen Schauspieler gesehen, der so ganz mit seiner ganzen Person spielte. Bei Dawison beteiligten sich auch die Wadenmuskeln am Gebärdenspiel. Sein Mephisto war der große Herr, dem alle Mittel gerecht und alle Mittel zu Gebot sind, namentlich auch die Menschenverachtung, um seine heillosen Ziele ins Werk zu setzen." Warum lauten nun die Urteile über seine Darstellung so verschieden? Im meisten einleuchtend erscheint mir die Antwort von Eduard Devrient auf die Frage. 75) „Aber Dawison war ein Kind der neusten Kunstepoche, und der brennende Trieb, sich zu einer glänzenden Stellung empor zu arbeiten, wies ihn auf den Weg, der dafür in Gebrauch gekommen war: den des Effektes um jeden Preis. Die gewandte Vielseitigkeit und Aneignungsfähigkeit seines Talentes erlaubte ihm aber, von allen accreditierten Effekten Nutzen zu ziehen. Sein Spiel war voll Erfindung und Abwechslung, Züge bescheidener Natur, rührender Innigkeit, treffender Lebendigkeit wechselten mit bald gleichgiltigen, kalt rhetorischen und grell outrierten, dann wieder farblosen und wieder wild erzwungenem Vortrage ab; das Publikum sollte eben immer gereizt werden. Es war mehr das brillante Benutzen der Bestandteile einer Rolle, ein interessantes Arrangement seiner Momente, als eine Totalergebnis des innerlichen Versenkens in den Charakter." Danach kam es bei seinem Spiel in erster Linie auf eine bewußte Täuschung des Publikums durch die virtuosen Mittel des Schauspielers hinaus. Er zerpflückte die an und für sich schon vielfältige Rolle des Mephisto in effektvolle Mätzchen. Als die wirksamsten Mätzchen hatten sich aber seit jeher die des Schalks bewährt, also griff er zu denen und provozierte auf der einen Seite damit den Beifall. Zu der Frankfurter Aufführung schrieb das Konversationsblatt 76) „— — — und die Tatsache, daß sein Mephisto von der Gallerie allzugroßen Beifall erhielt, mag beweisen, daß der Künstler nicht gesonnen war, sich in dieser Rolle den Beifall der Gebildeten zu sichern." Dieses etwas snobistische Urteil bestätigt — das Gesagte. Auf der anderen Seite konnte man ebenso große Effekte durch die krasse Darstellung des bösartigen Teufels

---

71) Monty Jacobs, S. 25.
72) Monty Jacobs, S. 25.
73) Monty Jacobs, S. 26.
74) Für meine Freunde. Lebenserinnerungen, S. 245.
75) Devrient, S. 146 f.
76) 13. April 1859.

erzielen. Das genügte, um Dawison auch von dieser Seite die Effekte für sein Spiel abschöpfen zu lassen. So erzielte er nur eine scheinbare Einheit in der Behandlung der Rolle, während die innerliche Geschlossenheit fehlen mußte.

Die Neueinstudierung des „Faust" vom 16. August 1863 beschränkte sich anscheinend auf eine Gesamtüberholung ohne dramaturgische Änderungen, denn der Zettel hat gegenüber früher dasselbe Aussehen und dieselbe Einteilung behalten. Uns interessiert in dieser Aufführung lediglich die Darstellung des Mephisto durch Paul Zademak.

Paul Zademak wurde 1858 als Nachfolger Friedrich Haases an das Frankfurter Stadttheater engagiert, wo er, nach kurzer Unterbrechung, volle dreißig Jahre lang tätig blieb. Über seine Hauptrolle ,den Mephistopheles, liegen Urteile aus den verschiedenen Jahren seiner Wirksamkeit vor, von denen ich hier die bezeichnendsten, unter Brücksichtigung seiner künstlerischen Vervollkommnung auf die Aufführung von 1863 beziehen werde. „Die Maske des Herrn Zademak war in hohem Grade zu loben. Er wirkte komisch und grausenhaft, eine Mischung, die jener phantastischen und furchtbaren Gestalt durchaus eigentümlich ist. Offenbar suchte auch Herr Zademak diese beiden Elemente (Clown und Grazioso, von denen im Vorhergehenden die Rede war) zu vereinigen, aber seine Leistung schien uns nur da vollständig gelungen zu sein, wo Mephisto geheimnisvoll und dunkel wie bei seinem ersten Auftreten oder schrecklich und drohend wie in den Szenen des letzten Aufzuges erscheint." 77) Obwohl es sich hier um eine Notiz späteren Datums handelt, ist doch das Spezifische der Zadamakschen Gestaltung daraus zu ersehen. Die Absicht Zademaks war es, die Maske des ironischen Teufels zu zeigen, darüber hinaus aber dem Schalk in der Gestaltung seine Rechte einzuräumen, also den Idealfall der Vereinigung der beiden teuflichen Elemente, wie es vom Dichter gewollt war, herbeizuführen. Seine Möglichkeiten dagegen waren zu einer letzten Konsequenz in diesem Sinne nicht stark genug. So gelang es ihm nur an besonders markanten Stellen einen schauspielerischen Ausdruck von Bedeutung zu erlangen. Manchmal ließ er sich überrumpeln von den Möglichkeiten, die ihm der Text bot und schlug ins Derb-Komische um. 78) „Wir billigen es in hohem Grade, wenn der Schauspieler in dieser Rolle mit verschiedenen Farben malt und bei vollständiger Aufrechterhaltung des Grundtones auch lockend, witzig und komisch erscheint. — — — In jenen Szenen, wo der Teufel humoristisch auftritt, vergaß Herr Zademak zuweilen, daß Mephisto das rote Wams und nicht die Harlekinsjacke trägt." Es wird dann weiter berichtet, daß er alle unkünstlerische Effekthascherei vermied. 79) Es ist gerne zu glauben, daß eine solche nicht in seiner Absicht lag, wenn er auch zu sehr Schauspieler war, um sich nicht zeitweise davon überrumpeln zu lassen, wie wir bereits ausgeführt haben. Schon aus seiner Stellung als vieljähriges Ensemblemitglied heraus können wir dagegen schließen, daß seinem Wesen jegliches Virtuosentum fernlag.

Über die Neueinstudierung, die für den 28. August 1872 vorgenommen worden war, ist weiter nichts ausgesagt, als folgendes: „Die Aufführung war eine durchaus glatte und abgerundete — —". 80) Obwohl noch beim letzten Gastspiel der Seebach am 4. März 1868 vermerkt war:

---

77) Frankfurter Zeitung, 10. August 1867.
78) Frankfurter Zeitung, 10. August 1867.
79) Theaterbilder, Jg. 1863, Heft 34.
80) Didaskalia, 1. September 1872.

„Die Aufführung des klassischen Schauspiels war eine in allen Teilen gute, abgerundete und der berühmten Gastin würdige — —", 81) so schienen doch gewisse Nachlässigkeiten, die sich durch längeres Spielen ohne Überholung zu leicht breit machen, mit dieser Neueinstudierung fortgeräumt worden zu sein. Eine Änderung der dramaturgischen Bearbeitung ist nicht festzustellen, da der Zettel noch immer dem der Seydelmannschen Aufführung entspricht. Auch die Ouvertüre zu der Oper „Faust" von Spohr war beibehalten worden. (Ich beziehe die Besprechung der Schauspieler auf die Aufführung vom 26. September 1872, da dort die drei Darsteller, die mir für das Gesamtbild von Wichtigkeit erscheinen, zusammenwirkten.)

Die Besetzung vom 26. September 1872:

Faust	Barnay
Margarethe	Barkany
Mephistopheles	Zademak

Ludwig Barnay als Faust.

Während der Zeit seines Frankfurter Engagements war Barnay noch nicht der große Heldendarsteller, als den man ihn später in Deutschland kennengelernt hatte. Aber schon um die Mitte der sechziger Jahre zeigte sich deutlich die Tendenz in dieser Richtung. Zwar spielte er noch allgemein das Rollenfach des „Liebhabers", aber nicht in der Weise, wie es zu der Zeit und auch heute noch üblich war, (wenn man bei einer Darstellung von ausschließlichem Rollenfach sprechen muß), nämlich als temperamentvoller Draufgänger, der höchstens der Wirkung halber dieses Temperament hier zügelt und ihm dort die Zügel schießen läßt, sondern bereits mit abgewogener, berechnender Durchgestaltung seiner Rolle. „Er verbindet die wahrhaft hinreißende Leidenschaftlichkeit des Süddeutschen mit der kalten, nüchternen Berechnung und dem ruhig durchdachten Abwägen des Nordländers." 82) Diese Eigenschaften, die für einen Schauspieler von Bedeutung unerläßlich sind, verbanden sich bei ihm noch mit einem auserlesenen Geschmack, der ihn später befähigte, mit Erfolg das „Berliner Theater" zu leiten. „Schon frühzeitig schloß er sich der modernen Schule an und wendete sich von hohler Deklamation und leeren Pathos unwillig ab. Das Wort charakteristisch zu beseelen, Mimik und Geberdenspiel zu verfeinern, große Leidenschaften einfach und natürlich auszudrücken, machte er sich zur Aufgabe — — —. Er versteht es, seine Gestalten scharf herauszuarbeiten und ihnen ein bedeutsames geistiges Relief zu geben." 83) Es ist ganz natürlich, daß er sich der Richtung zuwandte, die diesen seinen Bestrebungen entsprach, nämlich der realistischen Schule, die ihren Höhepunkt in Otto Brahm fand. 84) Die Kulissenreißerei lehnte er ganz entschieden ab. 85) Aus alledem ist ungefähr zu schließen, wie Barnay den Faust spielte, worüber sonst wenig Berichte vorliegen. Er selbst zählte den Faust zu seinen, mehr an der Peripherie seines Schaffens

---

81) Frankfurter Nachrichten, 6. März 1868.
82) Eisenberg.
83) Eisenberg.
84) Adolf Winds: Quer über die Bühnen, Berlin 1919, S. 57.
85) Theodor Fontane: Causerieen über Theater, Berlin 1904.

liegenden Rollen. So findet sich in seinen Lebenserinnerungen 86) unter der ausführlichen Analyse seines Spiels in Rollen wie Wilhelm Tell, Marc Anton, usw. die Rolle als Faust nur kurz als gespielt zitiert. Wir dürfen nach dem oben Gesagten annehmen, daß Barnay die beiden verschiedenen Teile des Faust (vor und nach der Hexenküche) ziemlich gleichmäßig gut und in einem Guß verkörperte, wenn auch vielleicht der erste Teil mehr als der zweite gefiel, wie etwa folgende Notiz besagt: „Herr Barnay war besonders im ersten Teil (seiner Rolle) des Faust sehr wahr und brachte die kleinsten Mosaikbilder des großen Goethe schön zur Anschauung." 87) Die sonstige Kürze der Notizen und seine eigene Uninteressiertheit an der Rolle läßt darauf schließen, daß sein Faust keine glänzende Leistung gewesen ist, so wie es etwa sein Marc Anton war.

Zademaks Auffassung des Mephisto hatte sich seither nicht geändert, scheinbar aber war er mehr und mehr Herr der von ihm gewollten Gestaltung des Proteischen in der Gestalt des Mephisto geworden. So berichtete noch die Didaskalia 88): „— — — so schien er uns mit Absicht vermieden haben, eine streng konsequente der Rolle nach einer prävalierenden Richtung hin festzuhalten", welcher Ausspruch sich mit dem früher Gesagten völlig deckt. Die Frankfurter Zeitung 89) fand: „Sein Mephisto ist zu wenig Cavalier, hie und da zu burlesk." Es ist wieder dasselbe, was die Zeitung 1863 zu tadeln gefunden hatte. Die Anlage der Rolle ist also nach den Berichten zu schließen eindeutig dieselbe geblieben. Über eine gewisse Verbesserung der Aufführung von 1868 gegenüber der von 1863 berichtet die Frankfurter Zeitung: 89a) „ — — — daß wir die Schülerszene, sein Auftreten, sowie viele Einzelheiten vortrefflich fanden." Daß aber die Gesamtdarstellung an sich völlig überzeugt hatte, davon ist noch nicht die Rede. Dagegen berichten die Didaskalia 90) von der Aufführung am 28. August: „— — — ja was letzteren (Zademak) anbetrifft, so ist es wohl nicht zuviel gesagt, wenn wir die Verkörperung dieser Figur mit als das Beste bezeichnen, was wir noch von ihm gesehen. Das ist keine, nur äußerlich durch Kostüm, Maske und Sprache zueigen gewordene Rolle, das ist eine, durch sorgfältige Studien, durch geistige Vertiefung in den Charakter, durch vollkommene Beherrschung der Aufgabe gewonnene Darstellung." Die spezifische Rollenarbeit Zademaks wird in diesem Bericht erstmalig klar ausgesprochen: Sorgfältiges Studium und geistige Vertiefung sind die beiden Pfeiler seiner Persönlichkeit. Die kleineren verfehlten Einzelheiten haben kaum mehr Gewicht gegenüber dem relativ glungenen und gewichtigen Totalbild. So berichten die Didaskalia weiter: „— — — wo das Ganze so dem vom Dichter aufgestellten Urbilde nahe kommt, wie in Herrn Zademaks Mephisto, da erachten wir es nicht für unsere Aufgabe, vereinzelte, weniger glückliche Töne im Colorit aufzumutzen, von denen am Ende kein Künstler, stelle er dar, was er wolle, freizusprechen ist."

Marie Barkany als Margarethe.

Marie Barkany war eine ähnliche Erscheinung wie die Janauschek. Durch ihre Erscheinung und ihre Stimme nahm sie vom ersten Augenblick an gefangen. „Fräulein Barkany führt sich gut ein, versteht zu repräsen-

86) Ludwig Barnay: Erinnerungen, 2 Bde., Berlin 1903.
87) Didaskalia, 6. März 1874.
88) 8. März 1868.
89) 7. März 1868.
90) 1. September 1872.

tieren." 91) „Eine gefällige Erscheinung mit ausdrucksvollen Gesichtszügen, klangvoller und modulationsfähiger Stimme und einem Naturell, das gefühlswarm und lebhaft und der Leidenschaft offen ist," 92) Koppel-Ellefeld, ein damals recht bekannter Theaterfachmann und Bühnenschriftsteller, schrieb: „Nicht allein durch die anmutigen Wellenlinien, welche Natur und Toiletteverstand ihrer Erscheinung verliehen, wirkt die Barkany so plastisch, vielmehr noch durch ihre eigene Ruhe. Die Ruhe ist das Geheimnis der plastischen Kunst." 93) Ähnlich wie bei der Janauschek kam ihr Spiel im fortgeschrittenen Alter auf eine große harmonisch abgestimmte, aber stets leidenschaftgesättigte Basis, weshalb sie auch verhältnismäßig sehr lang als „Liebhaberin" auf der Bühne tätig war. Frankfurt war für die erst zwanzigjährige Schauspielerin ihr erstes Engagement, und es müssen alle die gerühmten Anlagen in ihrem Spiel gut erkennbar gewesen sein, denn die Kritiken sprechen sich durchgehend anerkennend über ihre Leistung aus. „— — — Sie entwickelte viel Verständnis der Rolle und namentlich die hochdramatischen Szenen, besonders die am Schlusse des letzten Aktes, sprach sie mit großem Feuer und tiefem Gefühl. Wir haben es hier — — — mit einer zwar jungen und noch nicht ganz fertigen, aber zu großen Hoffnungen berechtigenden Darstellerin zu tun." 94) Es wird uns durch diesen Bericht das bestätigt, was uns durch ihre Eigenart vorgezeichnet schien, nämlich die besondere Beherrschung der dramatischen, besonders der Kerkerszene, die so mancher Darstellerin lyrischer Art eine harte Nuß bedeutet. Über ihre Sprache und äußere Ausdrucksfähigkeit hören wir folgendes: „Die Aussprache freilich hat sich noch frei zu machen von Dialektanklängen und von der Neigung, die Worte statt leicht und flüssig mit einem gewissen gefälligen Rhythmus gleichsam entschweben zu lassen, gedehnt und mit schwerem Accent vorzutragen. Die Gestikulation wie bei vielen Anfängerinnen fast zu reichlich, ist nicht frei von excentrischen Auswüchsen, doch offenbart sich im ganzen ein richtiges Verständnis der mimischen Affektenlehre." 95) Die erwähnten Anfängerfehler waren aber nicht so stark, daß sie den Gesamteindruck beeinträchtigt hätten, ein Bild, das ganz dem der Seebach entgegen war, und gerade deshalb in der Folgezeit so viele Stimmen und solche Anteilnahme für sich gewann.

Bevor Emil Claar sich dazu entschliessen konnte, eine völlig neue Inszenierung des „Faust" auf das Frankfurter Theater zu bringen, wie es 1882 geschah, bezog er sich bei der Neueinstudierung von 28. Dezember 1880 auf die Seydelmannsche Bearbeitung, allerdings mit Änderungen, die auf seine spätere Bearbeitung deutlich hinweisen. Es ist anzunehmen, daß diese Aufführung, wenn nicht von Claar selbst geleitet, so doch maßgeblich von ihm beeinflußt wurde, denn wir finden dort bereits das typische der Claarschen Inszenierungsweise, insonderheit die hervorragende Verwendung des musikalischen Elements, über die sich die Frankfurter Zeitung 96) folgendermaßen äußert: „Die Gesamtvorstellung erhob sich über das Mittelmaß der neulichen Aufführung des „Faust". Was wir aber an dieser besonders zu loben hatten, die musikalische Zutat, das gereichte gerade der gestrigen Darstellung zum entstellenden Nachteil: der Fürst Radziwill war eben kein Beethoven, der biedere Lindpainter noch weniger.

91) Fontane: Causerieen, S. 164.
92) Didaskalia, 2. Oktober 1872.
93) Eisenberg.
94) Frankfurter Nachrichten, 29. September 1872.
95) Didaskalia, 2. Oktober 1872.
96) 29. Dezember 1880, Abendblatt.

Der „Ostergesang" und auch der „Spaziergang" sind wohl würdig und ansprechend musikalisch illustriert. Die musikalische Illustration der Beschwörungsszene sind jedoch melodramatische Verballhornungen. Auch die Aufführung der Chöre taugte wenig." Von Änderungen und Zusätzen sind nach dem Theaterzettel folgende zu ersehen: 1. Verstärkung des Soldatenchors auf zwölf Mitglieder, 2. Zusatz der Gestalten des „Alten Bauern" (im Zettel „Alter Mann") und des Bettlers, wodurch wir auf eine dramaturgische Bereicherung der Szene „Vor dem Tor", um die Zwischenszene „Bauern unter der Linde" (949—1010) ungekürzt oder gekürzt schließen dürfen. Weiterhin ist die Anordnung dieselbe wie vorher geblieben. Im ganzen wurde eine nachlässige Regie gerügt, „In ihrer Szene (Auerbachs Keller), wie in mancher anderen ließ sich eingehende Regie vermissen. — — Als Valentin vorstürzt, standen Faust und Mephisto so, daß man kaum begriff, warum Faust an dem Handel beteiligt sei. Viele Einzelheiten des Spaziergangs waren ungenügend." 97)

Die Besetzung der Hauptrollen war folgende:

Faust	Saloman
Margarethe	Gündel
Mephistopheles	Lobe

Für unsere Betrachtung sind nur die Leistungen von Theodor Lobe als Mephisto und von Marie Gündel als Margarethe wichtig, da Salomon keinerlei hervorragende Bedeutung als Schauspieler zukommt.

Theodor Lobe hatte bereits, bevor er nach Frankfurt kam, eine glänzende Laufbahn hinter sich und war einer der geachtetsten Charakterspieler seiner Zeit. „In Frankfurt nahm er eine dominierende Stelle ein und wußte sich die rasch erworbene Gunst des Publikums auch dauernd zu erhalten." 98) Genau wie Barnay gehörte er zu der sogenannten Schule des „psychologischen Realismus" an, „welche auf äußere Hilfsmittel verzichtend, nur mit den natürlichen Mitteln der Darstellungskunst (in diesem Falle die Mephistofigur) auszumeiseln sucht." 99) Er war einer jener gründlich denkenden Schauspieler, durch die jede schauspielerische Stilepoche erste ihr entschiedenes Gesicht erhält. „Das Einheitliche der Auffassung und die Steigerung der Charakterzeichnung" wurden an seinem Spiel gerühmt. Außerdem: „An Lobes Auffssung freute mich die Weglassung des grellroten Kostümes und die Ersetzung desselben durch ein „goldgeschlitztes" dunkles Gewand; ist zu loben der dämonisch lauernde Ausdruck, welcher den Gesichtszügen dauernd und in vielen Einzelheiten der Stimme gegeben war — — —". Getadelt wurde, daß er „die Züge der geistigen Überlegenheit, die sichere Ruhe gegenüber dem Stürmer und Dränger Faust" verliert. Das konnte nur durch seine besondere Auffassung des Diabolischen geschehen. „Das Listige, Lauernde, Seelenfängerische steht hier in dem Vordergrunde; es wird gekennzeichnet durch die Hast der Rede, den schleichenden, nicht bloß hinkenden Gang, der sich zum Auf- und Niederlaufen nach Fuchsesart steigert, als Faust sich ihm verschreibt." In allen Duoszenen (mit Faust, dem Schüler und Marthe) verzichtete er auf die überlieferten Mätzchen und blieb seiner „nach rechts und links sich mäßigenden

---

97) Frankfurter Zeitung, 29. Dezember 1880, Abendblatt.
98) Eisenberg.
99) Frankfurter Zeitung, 29. Dezember 1880, Abendblatt.

Auffassung“ treu. Zwar wurde getadelt, daß er durch diese Mäßigung schauspielerisch vom Urbilde der Dichtung abwich, aber gerade hier mußte er „durch Originalität und Geist imponieren“. Beschlossen wird der Bericht: „Die mindestens höchst achtenswerte Leistung, in vielen Punkten bedeutende Leistung, die überall eigenes Denken und Schaffen bekundete, fand wiederholt lebhaften Beifall.“ 100)

Marie Gündel, eine Schülerin von Otto Devrient mußte ihrer ganzen lieblichen Erscheinung nach das Gretchen im Seebachschen Sinne gestalten. 100a) „Die Annahme einer künstlerischen Abhängigkeit von Marie Seebach, die sie bei deren häufigen Auftreten in Weimar höchstwahrscheinlich auch als Margarethe gesehen hat, liegt nahe.“ 101) Zwar hatte sie nicht die besonderen Mittel, das Dramatische der Kerkerszene, wie ihr Vorbild zu gestalten. 102) Die Frankfurter Zeitung berichtet in ähnlichem, nur positivem Sinne: „Die Wahnsinnsszene spielte sie gut gegliedert und maßvoll.“ Wir dürfen daraus schließen, daß die Darstellerin um den Mangel ihrer Mittel nach dieser Seite hin wußte und diesen Mangel durch klare Gliederung und maßvollen Vortrag auszugleichen suchte. Dagegen lag ihre natürliche Stärke in der überzeugenden Weiblichkeit ihrer Erscheinung, welchem Reiz sich ein empfängliches Publikum niemals entziehen wird. So schreibt die Frankfurter Zeitung weiter: „Die Gartenszene hatte sie mit viel Anmut und Lieblichkeit ausgestattet — — und hatte einige geradezu glänzende Momente, so das Gebet vor dem Muttergottesbild „Ach neige — —“.

Im nächsten Kapitel kommen wir auf die erste Frankfurter Aufführung des zweiten Teils des „Faust“ zu sprechen. Sie liegt innerhalb der Zeitspanne, über die das letzte Kapitel gehandelt hat und bestätigt nur den Eindruck, den die Gesamtbedeutung dieser Epoche von etwa 1830—1880 für das Theaterleben Frankfurts hinterläßt. Wir können für das gesamte Frankfurter Theaterleben konstatieren, daß es sich meist in einer lebhaften Bewegung befand, die aber von dem Charakter einer zielvollen Dynamik weit entfernt war. Nach einem gewissen und scheinbar fruchtbaren Aufschäumen der Kräfte trat an dessen Stelle wieder die starre Ruhe und eine versteinerte Tradition. Der eine Grund dafür lag darin, daß alle Bewegung entweder zu wenig auf dem soliden Boden einer politischen und kulturellen Statik beruhte, oder daß sie zu wenig zum Ausdruck einer tiefgreifenden Strukturwandlung im künstlerischen Gefüge des Theaters wurde, wie das etwa am Meininger Hoftheater der Fall war. Ein anderer Grund war der, daß alle Bewegung, in die das Frankfurter Theaterleben geriet, von außen her angeregt wurde, teils durch Gastspiele oder durch die Nachahmung von Maßnahmen, die sich bereits an anderen Theatern bewährt hatten, (siehe die Übernahme der Wollheimschen Bearbeitung des Faust II.), nach dem Fortfall aber des Erregungsfaktors keine organische Entwicklungsmöglichkeit mehr für sich besaß.

---

100) Sämtliche zitierte Stellen sind aus dem Abendblatt der Frankfurter Zeitung vom 29. Dezember 1880, sofern nicht anders angeführt.
100a) Berliner Börsencourier vom 4. Juli 1880.
101) Russo, S. 116.
102) Berliner Tageblatt, 4. Juli 1880.

4. Kapitel.

Der zweite Teil des „Faust" in der Wollheimschen Bearbeitung auf dem Theater zu Frankfurt am Main (28. August 1858).

Zum ersten Male hatte es im Jahre 1854 Wollheim da Fonseca unternommen, den damals literarisch so sehr umstrittenen zweiten Teil des „Faust" für die Bühne zu bearbeiten. Bisher war in der Theaterwelt der zweite Teil für unaufführbar gehalten worden, und die Wollheimsche Bearbeitung konnte nicht die künstlerischen Erfordernisse erfüllen, die geeignet gewesen wären, mit diesem Vorurteil aufzuräumen. „Die Bearbeitung mußte ein Fehlgriff sein, weil sie der Goetheschen Dichtung völlig fremde Grundgedanken unterschob. So nimmt sie an, daß Mephisto an Wagners Homunkulus mitgeschafft und die Lebenselemente, in welche Gretchens ertränktes Kind sich aufgelöst und verflüchtigt hat, sammelt, mit seinem negierenden Geiste beseelt und ein Wesen regeneriert, das mit Faust in Beziehung steht, auf daß die Verbindung des ersten mit dem zweiten Teil der Dichtung hergestellt ist. Der Homunkulus wird dann zum Euphorion und dieser im letzten Akt zum seligen Knaben — die ganze Reihe wird von einer Darstellerin gespielt. Und ebenso zeigt sich Helena „dem Faust, sowie den Zuschauern in der wohlbekannten, lieben Gestalt Gretchens". Daß Philemon und Baucis und der Wanderer im fünften Akt zum Einsiedler zusammengezogen werden, der nach seinem Flammentod als pater seraphicus erscheint, mag noch am wenigsten schlimm sein. Man wird nicht sagen dürfen, daß Wollheim die Einführung der Goetheschen Dichtung auf der deutschen Bühne bemerkenswert beeinflußt hätte. Es ist nur ein Beispiel für die Unverantwortlichkeit, mit der man damals mit dem höchsten geistigen Gut der Nation wirtschaften durfte." 103) Diese willkürlichen Sinnunterschiebungen Wollheims waren nicht die einzigen Unmöglichkeiten, die er sich leistete. Ernst von Possart schreibt 104): „Schlimmer aber, viel schlimmer, weil ohne zwingenden Grund ist Wollheim da Fonseca in seiner Bearbeitung des zweiten Teils verfahren. Der Goethesche Faust enthält im Ganzen 7482 Verse. In dieser Bearbeitung fehlen daran 5928 Verszeilen; sie enthält ferner 169 Verse aus eigner Mache und 88 Goethesche Verse in Wollheimscher, durchaus verändertr Fassung". Wir werden im nächsten Abschnitt auf die Bearbeitung eingehen und sehen, daß die Vorwürfe Possarts zu Recht bestehen.

Die erste Aufführung des zweiten Teils in der Wollheimschen Bearbeitung fand am 4. April 1854 am Hamburger Stadttheater statt. Wollheim selbst berichtet über den starken Erfolg, den diese Aufführung hatte und der sich in einer Reihe von Wiederholungen äußerte. Der Grund für die gute Aufnahme ist jedoch hauptsächlich in der guten Besetzung zu suchen, die folgendermaßen war:

Faust	Köckert (auch in Frankfurt)
Mephisto	Alexander
Helena	Seebach
Homunkulus-Euphorion	Boßler

103) Aus einem Auffatz von Hans Knudsen in der Zeitschrift „Die Scene" ,1919, 9. Jg., Heft 11/12.
104) über die Gesamtaufführung des Goetheschen Faust, München 1909, S. 9.

Henri Hugo Pierson hatte die Musik zu dieser Bearbeitung geschrieben, die ebenfalls in Frankfurt gegeben wurde. Wir werden darauf später zu sprechen kommen. In der Reihe der Theater, die die Wollheimsche Bearbeitung als solche oder verändert übernahmen, sind zu nennen: Breslau (Winter 1854) in veränderter Fassung, welcher Wollheim das Mißlingen der Aufführung zuschreibt, dann Frankfurt (28. August 1858) mit sklavischer Befolgung der Vorlage, dann Leipzig und Dresden (in einer gründlichen Überarbeitung durch Oberregisseur Karl Marcks). Schon aus dieser spärlichen Reihenfolge ist zu ersehen, daß die Bearbeitung keinen solchen Siegeszug über die deutschen Theater angetreten hatte, wie es der Bearbeiter gehofft hatte.

Außer den Strichen, die in unverantwortlicher Weise die Dichtung verstümmeln, sind es hauptsächlich die Zusätze Wollheims, die deren Gesicht verzerren. Das, was man zur philologischen Erklärung außerhalb der Dichtung zu stellen hat, bringt Wollheim in pseudopoetischer Weise als eigene Verse im Anschluß an das Dichterwort, sodaß es mit diesem aufs engste vermischt ist. Wir können Wollheim nicht eine gewisse Wortgewandtheit absprechen. Sieht man jedoch näher zu, so muß sich der leere Formalismus, obwohl er mit verblüffenden Klangeffekten sein Ansehen notdürftig wahrt, ohne weiteres enthüllen. Es ist frappant, wie Wollheim es zuweilen versteht, mehrere Zeilen zu überspringen um dann den Anschluß an den Goetheschen Vers wieder zu finden, so bei dem Strich von Vers 6936—6947, oder wie er durch eine scheinbar geringfägige Änderung eines Wortes den Sinn in seiner Absicht wendet, z. B. Vers: 9417: Durchgrüble nicht das einstige (statt: einzigste) Geschick. Anzuerkennen ist dagegen die Zusammenlegung von mehreren Personen in eine, so z. B. im ersten Akt, in der Szene beim Kaiserhofe. Bei Goethe: Herold, Astrolog: (W. Marschalk), Architekt (W. weg.). 6 Damen, junge Dame, ältere Dame, älteste Dame (W. Oberhofmeisterin), Ritter, Diplomat, Hofmann, Poet, Duenna, Gelehrter (W. Heermeister), Anderer, Kämmerer (W. Schatzmeister). Diese Zusammenlegung ist als einzige Maßnahme Wollheims zu billigen, denn es handelt sich dabei um völlig untheaterlich gedachte Bezeichnungen, die einer romantischen Laune Goethes entsprangen. Als Beispiel für die Art der Zusätze führen wir die bezeichnendsten Zeilen Wollheims nach dem Vers 7000 an, in denen Homukulus auf die Indentität Helenas mit Gretchen hinweist, dazu auf das weitere „Managen" der Handlung.

„Das hoff ich auch! wie er im Zauberspiegel
Einst Helena, dann Gretchen sah,
So ziehen wir nun fort der Vorwelt Riegel,
Und Gretchen seh er jetzt in Helena!
Schiebst Du Vergangenheit in Gegenwart,
Wird Alterthum modern hervorgescharrt,
Entsteh ich selbst daraus, ich weiß nicht wie,
Zum zweitenmal von Helena geboren,
In Faust den Vater findend, der verloren:
Euphorion, als neuromantsche Poesie,
Doch Du, gehüllt in scheußlichste Gestalt,
Als greises Weib, vermittelst Neu und Alt."

Die, zu der Einrichtung komponierte Musik von Henri Pierson, die das Frankfurter Theater mit übernommen hatte, ist aus dem Klavieraus-

zug ersichtlich. (Erschienen bei Schotts Söhnen, Mainz. Musik zu Goethes Faust, 2. Teil. komponiert und Seiner Majestät, Leopold I., König der Belgier, ehrfurchtsvoll zugeeignet von Henri, Hugo Pierson.)

Die Einteilung ist folgende:

Ouvertüre.

1. Arie. (Ariel und Chor 4613—4678, teils mehrstimmig, einzelne Verse wiederholt.)
2. Allegro pomposo alla marcia. (Thronsaal, Kaiser und Hofstaat treten auf.)
3. Melodrama. (6213—6216, 6263—6264).
4. Kurzer Musiksatz während des Einzuges des Hofes in den Rittersaal.
5. Intermezzo. (Während der Beschwörung von Helena und Paris durch Faust,)
6. Kurzer Schlußsatz des ersten Satzes.
7. Introduktion zum zweiten Akt.
8. Melodram und Chor der Elementargeister in Wagners Laboratorium. (Erde, Wasser, Luft und Feuer, mischen sich zum Abenteuer. 2 Zeilen ff.)
9. Kurzer Satz bei der Abfahrt Fausts, Mephistos und des Homunkulus.
10. Schlußsatz des zweiten Aktes.
11. Introduktion zum dritten Akt.
12. Melodram. (8591 8596, 8604 8605), Chor (8619 8627, zweistimmig, teils dreistimmig. Choralartig oft wiederholt: 8619—8621).
13. Melodram. (8695—8696—.)
14. Chor. (Zweistimmig: 9088—9105.)
15. Marsch. (Gotischer Burghof, Faust schreitet die Treppe herunter; übergehend in den zweistimmigen Chor: 9177—9182.)
16. Intermezzo. („Arkadisch frei sei unser Glück!")
17. Harfen hinter der Szene. (Euphorions Saitenspiel.)
18. Ariette mit Chor. (9755—9766.)
19. Melodrama. (9901—9906, 9939—9944, 9954.)
20. Chor, vierstimmig. (Heilge Poesie usw. in langwieriger Ausführung.)
21. Introduktion zum vierten Akt.
22. Kriegsmarsch (des Kaiserlichen Heeres).
23. Allegro con fuoco. (Die Schlacht beginnt.)
24. Te deum (dreistimmig.)
25. Introduktion (zum fünften Akt.)
26. Arie. (Lynceus 11288—11303.)
27. Melodram. (11395—11397, 11416—11419).
28. Kurzer Satz, wenn Faust von der Sorge angehaucht wird.
29. Gesang der Lemuren (zweistimmig, Violin- und Cellosolo mit Orchester, 11531—11538.)
30. Melodram (11581—11586).
31. Kurzer Agitatosatz hinter 11636.
32. Chor der Engel, 11699—11709.
33. Chor der Engel, 11726—11734.
34. Chor der Engel, 11817—11824.
35. Allegro di molto (während der Verwandlung zur Schlußdekoration? „Waldgegend, Felsen im Hintergrund" usw.
36. Chor der heiligen Anachoreten. (11966 -11980).

37. Doppelchor. (Selige Knaben und Engel, zum Teil je zweistimmig.)
38. Intermezzo bei Öffnung der Schlußdekoration. „Die Wolken im Hintergrund verschwinden — — —"
39. Chorus mysticus. (12104—12111 in wiederholten, langatmigen Variationen.) 105)

Über die musikalische Leitung der Frankfurter Aufführung läßt sich nichts aussagen, ebensowenig übre die Wirkung der Musik selbst, bis auf die allgemeine Notiz der Frankfurter Nachrichten 106): „Die Musik von Herrn H. J. Pierson ist dem Sujet angemessen, durchgängig im edlen, charakteristischen und großartig-dramatischen Style gehalten und voll Melodie". Mit diesem ganz allgemein gehaltenen Urteil läßt sich nichts anfangen. Wir müssen berücksichtigen, daß die Musik hier eine dreifache Funktion ausübte, erstens als Einrahmung der Gesamthandlung und Überleitung von einem zum anderen Akt während einer Verwandlung, zweitens als melodramatische Begleitung der Chöre und Arien, drittens als selbständige Orchestersätze. Wie diese drei musikalischen Aufgaben gelöst wurden, dafür besitzen wir mehrere Zeugnisse, außerhalb der Frankfurter Notizen. Die Orchestermusik „erschien etwas abstrakt und akademisch". 107) „Die Chöre und Märsche platzten meist zu unvermittelt in die Szene. 108) „Die lyrische Nummer des Thürmerliedes war besonders geglückt", 109) dagegen war die Schlußapotheose mißglückt. Artur Seidl nannte sie 1896 110) „einen Skandal, keinen Genuß, sondern einen Verdruß, über dessen Hören einem das Sehen vergeht".

Aus den „Protokollen des Theaters zu Frankfurt am Main" ist zu ersehen, daß die Aufführung des zweiten Teiles des Faust bereits für das Jahr 1857 und zwar für den 28. August geplant war. Das geht daraus hervor, daß in der Sitzung des engeren Ausschusses der Theateraktiengesellschaft vom 14. März 1857 ein Brief von Herrn Pierson verlesen wurde, indem er ungefähr folgendes schreibt: Goethes „Faust" zweiter Teil mit seiner (Piersons) Musik solle bis Ende des Jahres gegeben werden. Er beklagt sich darüber, daß ihm bisher noch keinerlei Tantiemen zugekommen seien. Der Beschluß des Ausschusses lautete, Herrn Pierson das Honorar zukommen zu lassen, sich selbst aber die Freiheit zu nehmen, den „Faust" aufzuführen, wann es ihm (dem Ausschuß) beliebe. Bei der Ausschußsitzung vom 8. August 1857 teilte Herr Senator Bernus mit, „daß die Aufführung des zweiten Teils des „Faust" von Goethe, welche für den bevorstehenden Geburtstag des Dichters beabsichtigt gewesen, dadurch auf Hindernisse gestoßen, daß Herr Pierson, welchem Herr Intendant (Benedix) die Partitur gegeben, um darin einige Änderungen vorzunehmen, mit derselben durchgegangen". Welche Gründe Herrn Pierson bewogen hatten, mit der Partitur „durchzugehen", sind nicht bekannt. Jedenfalls wurde durch diesen Vorfall die Aufführung um ein Jahr verschoben.

105) Siehe auch Brand, S. 248 ff.
106) 1. September 1858.
107) Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels, S. 226.
108) Dresdner Nachrichten, 8. April 1899.
109) Deutsche Wacht, 7. April 1899.
110) Wagneriana, Berlin 1902, Bd. 3, S. 27.

Die Aufführung vom 28. August 1858.

Daß wir es bei der Frankfurter Aufführung tatsächlich mit der unveränderten Wollheimschen Bearbeitung zu tun haben, beweist erstens die Übereinstimmung einiger Rollenhefte aus der Zeit mit dem Wollheimschen Text und zweitens, daß der Theaterzettel der Aufführung, auf dem neben der Bemerkung „für die Bühne eingerichtet von Wollheim" die des Personenverzeichnisse mit dem in der Wollheimschen Bearbeitung voranstehenden Verzeichnis bis auf die kleinsten Einzelheiten übereinstimmt. Über die Aufführung selbst haben wir von Frankfurter Notizen kaum irgendwelche Anhalte. Nur wird von der Kritik zum ersten Male der Regisseur (Herr Vollmer) genannt. Aus einer einzigen Notiz können wir ungefähre Rückschlüsse auf die Regie ziehen. Das Konversationsblatt 111) berichtete: „Die Aufführung war wegen der schwierigen Szenerie und des dazu erforderlichen Apparates eine sehr gefährliche. — — Es ist jedoch unseres Erachtens hie und da zuviel geschehen: so brauchte Faust weder im zweiten, noch im vierten Akt auf einer Wolke sich niederzulassen — sie störte vielmehr die Illusion". Wir werden also annehmen dürfen, daß man sich auch im ganzen mit recht handfesten, theaterlich allen Illussionen gewachsenen Mitteln an die Sichtbarmachung dieses Werkes ging. Daß man damit nicht vielmehr zu erreichen vermochte, „als einen bunten Wechsel schöner Tableaux" 111a), ist wohl in der Hauptsache der Bearbeitung und der übertönenden Musik zu verdanken. Die Frankfurter Nachrichten dagegen 112) versuchen die Bearbeitung zu rechtfertigen und schreiben: „— — — müssen wir gestehen, daß diese Bearbeitung alles mögliche geleistet hat, indem sie aus dem Chaos der großartigsten Gedanken und Schilderungen ein großartiges Ganzes gebildet hat. Herr Wollheim hat zu diesem Zweck nicht nur viel kürzere, sondern auch selbst hinzusetzen müssen, um die dadurch entstandenen Lücken auszufüllen. Dies ist mit so eminentem Geschick (!!) geschehen, daß wir nicht herausgefunden haben, was hinzugedichtet ist." Die Zeit und vielleicht eine bessere Einsicht der künstlerisch Verantwortlichen sprachen ein besseres Urteil, welches in der Tatsache deutlich wird, daß dieser „Faust II." nur noch zweimal in Frankfurt aufgeführt wurde, (am 1. und am 15. September 1858) und dann auf immer vom Spielplan verschwand trotz der sicher sehr großen Aufwendungen für Dekoration und trotz des starken Publikumserfolges, von dem in allen Blättern berichtet stand.

Die Besetzung der Hauptrollen:

Faust	Köckert
Helena	Janauschek
Mephistopheles	Zademak

Kritisch wußten die Zeitungen mit diesen neuartigen Rollen nichts anzufangen. Sie brachten meist Notizen, denen man die Hilflosigkeit anmerkt. Wir werden versuchen, in kurzen Umrissen nach den teilweise im ersten Kapitel entworfenen Bildern der Darsteller ihre Rollengestaltung klarzulegen.

111) 31. August 1858.
111a) Konversationsblatt vom 31. August 1858.
112) 1. September 1858.

Die Darstellung Köckerts als Faust mußte zum mindesten die Reife vermissen lassen, die Faust im vierten und fünften Akt auszeichnet. Entsprechend der guten Gestaltung des Liebhabers Faust im ersten Teil (1859) müssen ihm die Helenaszenen und die Szenen als Kavalier am Hofe des Kaisers gelungen sein. Ob er tatsächlich die Kraft der Persönlichkeit hatte, Mephisto gegenüber immer mehr den geistg Führenden verspüren zu lassen, ist sehr fraglich, da ja auch die Bearbeitung diese Tendenz stark verwischt hatte.

„Für die Rolle des Mephistopheles hatte sich Herr Zademak durch noch unfertige Darstellung dieser Rolle im ersten Teil des Faust — — den Boden im zweiten Teil etwas schlüpfrig gemacht.“ 113) Vielleicht wäre es Zademak möglich gewesen, diese Rolle in einer späteren reiferen Periode seines Schaffens eindrücklich zu gestalten, und zwar durchaus in seiner Eigenart, jeden Zug des Charakters genau zu überdenken und dann in einer Art Mosaikbild wiederzugeben. Noch fehlte ihm aber die Intensität einer solche nGestaltung, und den teuflichen Wandlungen in verschiedene Wesenheiten, auf die sonst einzig mögliche Art, nämlich die komödiantische, Art gerecht zu werden lag seinem Wesen zu fern, als daß er eine solche Gestaltung konsequent hätte durchhalten können.

„Das Bild, welches uns Fräulein Januschek von Helena gab — — entsprach durchweg der Antike.“ 113a) Diese Notiz darf nach dem, was früher über die Gestaltung der Rolle durch die Janauschek gesagt worden ist als sachlich zutreffend angenommen werden. Ebenso, wie sie in dieser Zeit eine überzeugende Iphigenie war, so mußte sie auch eine überzeugende Helena sein.

Wichtig ist es, abschließend festzustellen, daß der erste Versuch, den zweiten Teil des „Faust“ für das Theater zugänglich zu machen, an der unreifen Einstellung des Bearbeiters zur Dichtung, die aber gleichzeitig die Einstellung der Zeit bedeutet, scheitern mußte.

---

113) Konversationsblatt, 1. September 1858.
113a) Konversationsblatt vom 31. August 1858.

5. Kapitel.

Die Epoche der Faustinszenierung unter der Bühnenleitung von Emil Claar. (1879—1912).

Zu Beginn des dritten Kapitels gaben wir bereits eine kurze Charakteristik des Bühnenleiters Emil Claar und eine Würdigung der Eigenschaften, die ihn befähigten, eine Neugestaltung des Frankfurter Theaterlebens zu versuchen. Es handelt sich jetzt vor allem nicht mehr um das Problem des Verhältnisses zwischen äußerer Verfassung und künstlerischer Leistung. Von beiden Seiten her hatten die Umstände dieses Problem der Lösung so nahe gebracht, daß es keine existentielle Frage mehr bedeutete, begünstigt von außen her durch den immer mehr steigenden Wohlstand der Handelsstadt Frankfurt, von innen durch die größere Anteilnahme des Publikums an den Geschehnissen des Theaters.

Der erste Teil des „Faust" in der Neuinszenierung vom 28. August 1882 (im Opernhaus). (Es ist in diesem Zusammenhang wichtig festzuhalten, daß Emil Claar selbst bei allen Faustaufführungen die dramaturgische Einrichtung besorgte und dazu die Gesamtregie übernahm.)

Im grundsätzlichen basiert die Claarsche Einrichtung in dramaturgischer, sowie in ausstattungstechnischer Hinsicht auf der damals üblichen Bearbeitung von Otto Devrient, und zeigt von dieser nur wenig Abweichungen. „Auf zwei Abende wurde die durch die (unbühnliche) Zueignung und Vorspiel beschwerte Aufführung verteilt, die Gretchenszenen hatte er auf einen Schauplatz (Devrient) mit praktikablen, durch Wandwegnehmen zu öffnenden Häusern verlegt, die Mummenschanz (2. Teil) blieb fast ganz weg, in der sehr zusammengestrichenen Walpurgisnacht fehlten Manto, Thales, Proteus, Galathea und damit der Untergang des Homunkulus u .a. mehr." 114)

Wir folgen nun der Claarschen Einrichtung des ersten Teiles, soweit es möglich ist, in Verbindung mit Otto Devrient. Beide Bearbeitungen haben die Tendenz, den Goetheschen „Faust" möglichst wortgetreu und ohne Kürzungen zu geben, ein Unterfangen, das in der damaligen Zeit recht neu war. Devrient benennt den ersten Faustteil: Erstes Tagewerk. Es sind darin enthalten: 1. Vorspiel auf dem Theater, 2. Prolog im Himmel, 3. die in fünf Akten eingeteilte Tragödie. Claar verwendet ebenfalls Vorspiel und Prolog, dann aber teilt er das Gedicht in sechs Akte, was jedoch keinen inneren Unterschied bedeutet. Die Musik, die Lassen zu der Devrientschen Bearbeitung geschrieben hatte, behielt Claar ebenfalls bei.

Vorspiel auf dem Theater: „Herr Zademak faßte den Direktor als Prinzipal einer Schauspielertruppe des vorigen Jahrhunderts auf. - Die lustige Person entsprach dem Vorhangbild." 115) Der Dichter, als Jüngling und nicht als Greis aufgefaßt, setzte sich am Ende der Szene an ein Pult, „als wolle er nun in der Eile nach dem Rezept des Theatermannes den gesamten „Faust" fröhlich zusammendichten." 116) Der An=

---

114) Hans Knudsen: „Zu der Geschichte der Faustinszenierungen" in der Zeitschrift „Die Scene", 1919. 9. Jg. Heft 11/12.
115) Wochenrundschau, 31. August 1882, Nr. 35, III. Jg.
116) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.

ordnung dieser theaterlich recht gefährlichen Szene war die auf dem Hauptvorhang gemalte „Phantasie“ Steinles, „und zwar in nachteiliger Weise“ 117) zugrunde gelegt.

Prolog im Himmel: „Das Arrangement“ dieser Szene wird als weit gelungener bezeichnet. 118) „Das dekorative Element war reich und geschmackvoll“. 119) Den Hintergrund bildete der Hans-Sachshimmel, mit „rosig angehauchtem Gewölk“ (Frankfurter Zeitung), in dem anmutige Einzelgruppe schwebten. Die Erzengel selbst waren als körperliche Figuren dargestellt, während der Herr wie bei Devrient „als breiter Lichtstrahl inmitten des Himmels“ charakterisiert wurde. Der düstere Vordergrund bestand aus wildem Felsengeklüft, „auf einer von dessen Spitzen Mephistopheles erschien, hier als echter Sohn der Hölle mit Hörnern und Schweif und Fledermausflügeln.“ 121) „Die Reden der Erzengel wurden in der stimmungsvollen Musik Lassens — gesungen.“ Die Worte des Herrn dagegen wurden „mit eherner Wucht gesprochen“. 122) Anton Bing schreibt: „Wir hätten die bedeutenden, ergreifenden Worte des Gedichtes lieber gesprochen gehört. Des Herren Rede erhielten gleichfalls durch die melodramatische Begleitung etwas Schleppendes.“ 123) Die moderne Theaterkunst geht mit dieser Forderung völlig konform. Man würde es heute als Stillosigkeit empfinden, wenn die Worte der Dichtung auch im Prolog gesungen würden. Man muß dagegen berücksichtigen, daß bisher in allen Faustaufführungen, angefangen vom monodramatischen Versuch Radziwills (1810), die Musik eine große Rolle gespielt hatte, in manchen Teilen berechtigterweise, obwohl die belastende Tradition hier viel gesündigt hatte. Die Vorliebe Claars für die Musik als untermalenden Faktor einer Aufführung und die Räumlichkeiten des Opernhauses mußten der Musik eine bedeutende, wenn nicht vorherrschende Stellung einräumen. In allen Notizen wird dieses zu starke Hervortreten der Musik gerügt, besonders in Hinblick auf die Länge der Aufführung. „Bei näherer Prüfung des Abends auf entbehrliche Längen stellt sich heraus, daß die melodramatische Einkleidung verschiedener Stellen den Verlauf ganz wesentlich verzögerte und zwar durchaus nicht zum Vorteil des dramatischen Charakters der Szene. So die Hexenküche, so die Walpurgisnacht, so aber auch namentlich die Studierzimmerszenen. Hier könnte überall etwas von der Musik und Langsamkeit der Aktion aufgegeben werden. 124) „Die Darstellung erhält dadurch (die Begleitmusik) einen opernhaften Charakter, welche den Dichter in den Hintergrund drängt.“ 125) Wir werden im Verlauf der Besprechung auf die musikalische Wirkung in einzelnen Szenen zu sprechen kommen.

Die Studierzimmerszenen litten hauptsächlich an der Größe des Raumes, in der „das gesprochene Wort nicht zur Geltung gelangt“. 126) „In einem weiten kirchenähnlichen Gemach, wie hier, z. B. das Studierzimmer Fausts war, muß hier notgedrungen die Figur des Adepten

117) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
118) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
119) Wochenrundschau, 31. August 1882.
120) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
121) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
122) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
123) Wochenrundschau, 31. August 1882.
124) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
125) Frankfurter Generalanzeiger, 9. Juli 1887.
126) Didaskalia, 8. Juli 1887.

klein erscheinen, sie muß sich verlieren und kann in Worten und Handlungen schwerlich diejenige Wirkung haben, welche sie in einem engeren Raume erzielen würde."

Auerbachs Keller litt unter denselben Übeln. „Der allzufeiste Siebel mit seinen Genossen samt den beiden Gästen verschwanden in dem ungeheuren Gewölbe und die lustige, so malerische Kneiperei glich einem winzigen Bild in einem übergroßen Rahmen. 127)

Am meisten Ähnlichkeit, ja Übereinstimmung zeigt diese Bearbeitung mit Devrient im szenischen Rahmen des „Osterspazierganas" und in der Gestaltung der Gretchenhandlung.

Osterspaziergang: Als Hintergrund (Schlußprospekt) war Alt-Frankfurt mit dem Main gewählt, die Szene selbst war auf das Sachsenhäuser Ufer verlegt. Rechts vorn das „hohe finstere Tor", links weiter nach vorn gelegen eine Schenke. In der Mitte der Szene ein felsiger Hügel, zu dem Faust und Wagner allmählich hinansteigen". 128) Klar ersichtlich ist hier die Dreiteilung der Bühne nach dem Devrientschen Prinzip: „Vorderbühne"-Schenke, „Hinterbühne"-Tor, „Oberbühne"-Felsiger Hügel. Aber nur die Dreiteilung ist beibehalten. Von den sonstigen Devrientschen Anordnungen ist nichts zu finden. (Bei Devrient bleiben Faust und Wagner im Vordergrund, während die Szene „Unter der Linde" sich auf der „Brücke", also auf der höher gelegenen Mittelbühne abspielt.)

Die Gretchenszenen spielen sich bei Devrient (insgesamt fünfzehn, von III, 5—IV, 4 devrientscher Zählung) allesamt auf einem Schauplatz ab. Claar dagegen hat Garten- und Domszene aus dem allgemeinen Rahmen genommen und ihnen gesonderte Dekorationen gegeben. „Die poetische Stimmung bleibt beiden daher besser gewahrt — —" 129) Der Simultanaufbau dagegen vereinigte in sich „das Portal des Doms, Stube bei Gretchen und Stube bei Marthe (als offene Lauben gedacht), den Brunnen und das Andachtsbild" 130) was der Anordnung bei Devrient völlig entspricht. Eine Szenenumstellung war vorgenommen worden, und zwar ging aus unersichtlichen Gründen die Szene „vor der mater dolorosa — — der Szene mit Lieschen am Brunnen voraus". 131) Über die soeben angeführten „offenen Lauben" erfahren wir noch folgendes: „Sowohl Gretchens als Marthens Haus waren praktikabel und wurde, je nachdem die Szene in dem einen oder dem anderen Zimmer spielte, die Vorderwand des Erdgeschosses nach dem Zuschauerraum geöffnet, sodaß dieselben vollen Einblick in die Zimmer hatten". 132) „Die Gespräche in Wald und Höhle, auf offenem Felde, die Kirchen- und Kerkerszene wurden auf frühere Weise inszeniert." In diesem Falle also weicht Claar von dem Devrientschen Prinzip ab zugunsten der von ihm früher als gut befundenen Inszenierungsart. „Auch von der „Walpurgisnacht" war beibehalten, was zur Handlung gehört." 133) Wir dürfen auch hier eine Übereinstimmung mit Devrient sehen.

Im Ganzen wird die Lebendigkeit und „Realistik" besonders der Massenszenen gerühmt, sowie die bunte Farbigkeit der Bilder. „— — waren die Dekorationen in der Natur und im innern der Stadt, sowie

---

127) Didaskalia, 8. Juli 1887.
128) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
129) Frankfurter Generalanzeiger, 9. Juli 1887.
130) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
131) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
132) Wochenrundschau, 31. August 1882.
133) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.

auch die Szenerie in der Hexenküche, im Freien auf dem Feld, auf dem Brocken voll realistische Lebendigkeit und Wahrheit.“ 134) Getadelt wird dagegen der allzustarke Gebrauch der Musik. Soweit verfolgbar, will ich die regietechnische Behandlung der Szenen im Einzelnen aufzeigen.

Über Vorspiel und Prolog ist schon eingehend berichtet worden. Die Studierzimmerszenen waren mit großem melodramatischen Aufwande gegeben, und es wird festgestellt, „daß der Zwang, den die Begleitung auf die Rede des Darstellers, im besonderen des Faust ausübt, eine lähmende, zurückhaltende Wirkung ausübte.“ 135) „Die Erscheinung des Erdgeistes und das Traumbild Fausts ließen zu wünschen übrig“. 136) Daraus ist zu schließen, daß Claar die damals gebräuchliche, heute abgelehnte Unart der sinnlichen Verdeutlichung der Träume Fausts verwendete, was aus seiner Inszenierungsart ja ohne weiteres zu erklären ist.“ Der Brauch, jene „schönen Bilder“ in Anlehnung an die Darstellungen der bildenden Kunst auf der Bühne zu versinnlichen, geht schon auf die ersten Faustaufführungen zurück.“ 137) Das Weimarer Regiebuch (1829) bereits enthält die Regieanweisung: „Allegorischer Tanz von Satanisken als Amoretten mit Fledermausflügeln, unter welchen Faust entschläft.“ 138) In ähnlicher Weise lautet folgender Bericht: „Das Bild zu dem schön komponierten Lassenschen Chor: Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben — war sehr hübsch gestellt; hingegen hätten wir das Umgaukeln Fausts nicht wörtlich gefaßt gewünscht, das schöne Bild und der Chor hätten genügt.“ 139) Der Osterspaziergang: „Die Bühne, von verschiedenen Wegen durchzogen, nach ihrer ganzen Länge und Breite ausgenutzt, bot ein wechselvolles, belebtes, farben- und formschönes Bild. Faust sprach den berühmten Monolog („Vom Eise befreit — —“) ohne Kürzung; die Szene mit den Bauern unter der Linde, in welcher sich der Schäfer — — und der alte Bauer — — hervortaten, war prächtig angeordnet. — Die Heimkehr der verschiedenen Gruppen nach der Stadt war womöglich noch charakteristischer; hier waren dem feiertägigen Volksleben — von der Regie die originellsten Szenen abgelauscht und auf die Bühne gebracht“. 141) Um die Schenke im Vordergrunde, von der weiter oben die Rede war, entfaltete sich „im Lauf der Szene des Dorfs Getümmel.“ 141) Wir müssen annehmen, daß sich das Getümmel beim Einsetzen (oder vorher) des Zwiegespräches Faust -Wagner nach links in die Kulissen verzog, um auf der Bühne Raum für das Wort zu lassen. Eine vom realistischen Standpunkte glücklichere Lösung hatte Devrient getroffen, als er für seine Bühne die Regiebemerkung setzen konnte: „Der Spaziergang dauert allenthalben fort“ (und zwar im Hintergrund auf „Brücke“ und „Zinne“). Die stärkere Konzentration im Hinblick auf die gedankliche Gestaltung der Faust-Wagnerszene, nämlich ohne Ablenkung durch das bunte Treiben im Hintergrunde, liegt zweifellos auf Seiten der Claarschen Einrichtung. Es ist leider nicht zu ersehen, wie weit diese Möglichkeit von den beiden Darstellern ausgenutzt werden konnte. Es ist aber anzunehmen, daß die schlechte Wortakustik, über die für die ganze Aufführung geklagt wurde, und die übergroße Bühne auch

---

134) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
135) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
136) Didaskalia, 8. Juli 1887.
137) Eugen Kilian: Goethes Faust auf der Bühne. S. 41.
138) H. G. Gräf, Bd. 2, S. 489.
139) Wochenrundschau, 31. August 1882.
140) Wochenrundschau, 31. August 1882.
141) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.

für diese Szene nachteilig waren. — In dem Bericht wurde von „der Heimkehr der verschiedenen Gruppen" gesprochen. Danach ist anzunehmen, daß nach dem Abgang von Faust und Wagner („Er, der Studenten trefflicher Scolar") die Gruppen wieder von links herkommend durch das Tor zur Stadt wandern, sodaß die Spaziergängerszene von bunten Gruppen eingefaßt war, was eine theatralisch-dekorative Rahmenhandlung bedeutet, die künstlerisch durchaus zu vertreten, und vor allem typisch für die Regieführung Claars ist.

Über „Auerbachs Keller", „Wald und Höhle", „Kerker" können wir nach vorhergehenden Berichten schließen, daß sie im Gegensatz zu Devrient, der diese Szenen auf kurzer Bühne vor dem Mittelvorhang mit Reliefwirkung, bzw. im Hintergrund (Kerker) spielen ließ, die ganze Bühnentiefe und -breite ausnutzen. In der Hexenküchenszene wird von origineller Musikbegleitung und „wunderlichen Kinderchören" gesprochen, 142) welche letzteren wohl auf den Text der Meerkatzen und Kater gesungen wurden.

Durch die melodramatische Untermalung wurde das Negative in der Interpretation Salomons als Faust nur noch verstärkt: „Es kam dadurch in den Darsteller ein zu langsames Tempo des Spieles, welches in einzelnen Momenten ganz und gar dem Charakter des vulkanisch erregten Himmelsstürmers, der Faust ist, widerspricht. Nach dieser Seite lagen die Fehler von Salomons Auffassung, dessen Spiel trotz einer gewissen pastoralen Deklamationspathetik reich an ergreifenden Schönheiten war." 143) Die Schönheiten lagen wohl in der wohltönenden Stimme Salomons, die allein durch sich wirken mußte, da die Musik eine gedankliche Gliederung mit schauspielerischen Mitteln nicht in dem Maße zuließ, als nötig gewesen wäre, einer bloßen Deklamation zu entgehen. In der Paktszene brachte er die Stelle „Werd ich zum Augenblicke sagen — —" „entgegen früherer Auffassung, äußerst bedächtig." 144) Diese Art des Vortrages birgt eine Gefahr insofern, als sich zu leicht der dozierende Finger des „denkenden Schauspielers" erhebt, um darauf hinzuweisen, daß diese Stelle besonders wichtig für die Sinnerfassung des zweiten Teiles ist. Ob diese Art richtig oder falsch ist, darüber ist nicht zu streiten, aber bei der etwas phlegmatischen Veranlagung Salomons wäre es besser gewesen, diese Stelle wie früher „rasch im Unmut zu sprechen". 145) Marie Gündel als Margarethe: Als ein Vorzug gegen früher wird anerkannt, „daß sie die Liebesszenen herzlicher und schlichter wie früher" hielt. Von überkommenen Fehlern wußte sie „den sangartigen Vortrag der beiden großen Monologe" noch nicht ganz zu vermeiden. Außerdem wurde „ein rascheres Sprechen in der Kerkerszene und ein Auslassen vieler Kunstpausen" als der guten Leistung förderlich empfohlen. 146)

Die Leistung Lobes als Mephisto hatten wir bereits im 3. Kapitel besprochen. Jetzt kam aber der für die Darstellung dieser Rolle entscheidende „Prolog" hinzu. In ihm führte sich Lobe „als echter Sohn der Hölle mit Hörnern und Schweif und Fledermausflügeln" ein, gleichsam als unmaskierter Teufel. Von zweierlei Gesichtspunkten ist der „Prolog" für die Gestaltung der Mephistorolle von Vorteil. Erstens gibt er, äußerlich gesehen einen Auftritt von wesentlich größerem Effekt, als der sonst erste Auftritt in der Studierstube („wozu der Lärm?"), und

---

142) Wochenrundschau, 31. August 1882.
143) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
144) Frankfurter Zeitung, 29. August 1882.
145) Wochenrundschau, 31. August 1882.
146) Wochenrundschau, 31. August 1882.

zweitens zwingt er den Schauspieler dazu, sich auch mit der äußeren Erscheinung des absoluten Dämons zu befassen und von da her in die Wesenheit Mephistos überhaupt einzudringen. Es wird dadurch erreicht, daß die Rolle nicht mißverstanden oder willkürlich, ganz im Schalkhaften aufgehen, sofern der Schauspieler auch nur einiges Fingerspitzengefühl hat. Dieses Gefühl nun besaß Lobe in starkem Maße. Das absolut Dämonische wurde ihm in seiner Gestaltung zum roten Faden, wenn ihm auch diese Gestaltung schon vorher nahe gelegen hatte. Er gab den „Dämon der Verneinung in dämonisch greller Charakteristik äußerst wirksam". Der Schalk wurde völlig in den Hintergrund gedrängt, was ja wiederum auch nicht der Absicht des Dichters entspricht. Der Berichterstatter der „Frankfurter Zeitung" wollte eine Parallele zwischen der Maske Lobes und der Maske des Doré'schen Satans in den Illustrationen zu Miltons Gedicht „Das verlorene Paradies" feststellen.

Im ganzen war die Aufführung von einer guten Ensemblewirkung getragen. Alle Darsteller „spielten im Geiste der Weihe des Abends". 147)

Die Neueinstudierung des ersten Teils am 6. Juni 1887 (im Opernhaus).

An bemerkenswerten Neuerungen sind in dieser Neueinstudierung zu erwähnen:

1. Fortfall des „Vorspiels auf dem Theater".
2. Fortfall der gesamten Walpurgisnacht.
3. Vereinigung der Prosaszene „Trüber Tag, Feld, mit dem kurzen Auftritt „Am Rabenstein" auf einer Szenerie.

Immerhin dauerte die Aufführung laut Theaterzettel noch fünfundeinehalbe Stunde (gegen früher sechs Stunden). Beibehalten war die vielfach störende Musik von Lassen, und auch der diesmalige Faustdarsteller Drach konnte deshalb, wie Salomon nicht den vollen Gehalt des Monologs in seiner Darstellung ausschöpfen. Darüber später. Beim Osterspaziergang wurde gerügt, daß die geputzten Menschen nicht lustwandelten, sondern sich „zum Knäuel geballt" auf der zu engen Szenerie drängten, außerdem, daß Faust zu wenig hervortrat. Für die erste Beanstandung gibt es nur zwei Gründe, entweder, daß die Szenerie zu wenig tief war, was aber nicht wahrscheinlich ist, da die Dekorationen dieselben wie bei der Neuinszenierung waren, oder, daß ein zu starkes und zu wenig geordnetes Aufgebot an Statisterie diesen Eindruck hervorrief. Wir müssen dieses letztere annehmen, obwohl wir sonst von Claar wissen, daß er gerade ein guter Regisseur der großen Szenen war. Als Beleuchtungsfehler wurde gebucht, daß das „vor dem Tore wimmelnde Volk sich im hellsten Sonnenglanze erging, während der Himmel und die Ferne bereits im Dunkel der Nacht lagen." 148) Diese letzte Notiz bestätigt unsere Annahme, daß die Vorbereitung zu dieser Aufführung, obwohl es sich um eine Neueinstudierung handelte, nicht mit der nötigen Sorgfalt angefaßt wurde. Grundsätzlich basiert diese Aufführung auf der von 1882.

Von den Hauptdarstellern war nur Marie Gündel geblieben; den Faust spielte jetzt Drach und den Mephisto Hermann.

---

147) Wochenrundschau, 31. August 1882.
148) Beide Notien aus der Didaskalia, 8. Juni 1887.

Drach als Faust.

Schon mit dreiundzwanzig Jahren wurde Erich Drach von Laube am Wiener Stadttheater vorwiegend im Rollenfach des „Heldenvaters" verwendet. Diese seine frühe Beschäftigungsart behielt den stärksten Einfluß auf seine Gesamtentwicklung zum Schauspieler. Nicht, daß er nun dauernd in diesem einmal vorgezeichneten Rollenfach verblieb, aber die Haltung des Heldenspielers in Mimik und Wort bewahrte er sich in allen seinen Rollen. So wirkte er am meisten in solchen Rollen, die edle Repräsentation verlangen. „Er besaß eine schöne schmiegsame Gestalt, einen ausdrucksvollen, namentlich im Profil bedeutenden Kopf, ein mächtiges, im Affekt dem Rollen des Donners ähnliches Organ. 149) Aus allen Notizen zu schließen, entsprach er aber nicht der gesamten Faustgestalt, woran sicher viel die erwähnte melodramatische Untermalung schuld war. „Wohl sprach er die großen Monologe Fausts in meist richtiger Auffassung und schöner Entfaltung seiner glänzenden Mittel; aber dem Vortrage haftete etwas Rhetorisches an, was die lebendige Wirkung trübte. — Das geistige Wesen Fausts, dessen himmelstürmender Drang an Prometheus erinnert, kam nicht zur vollen Entfaltung. Von der Sehnsucht aus dem Moderdunst der Studierstube -- in die freie Natur — die in dem Monologe „Vom Eise befreit — —" laut aufjauchzt, war in diesem Faust wenig zu spüren, dessen Erscheinung und ernstgemessene Art uns vielmehr an jene asketische Figur des Christus gemahnte." 150) Ähnlich lautet das Urteil der Didaskalia: 151) „Sein Vortrag der Monologe klang deklamatorisch und unbewegt von innerer Erregung. Auch die Beschwörung des Geistes war machtlos und müde, und erst in der Phiolenszene kam einige Bewegung in seine Rede." Nach dem Hexentrank zeigte sich der Faust Drachs verjüngt, aber nicht verändert. „Er behält das grüblerische Wesen des im Anfang gezeichneten Charakters bei und macht uns dabei doch die „sinnliche — übersinnliche" Glut deutlich. 152) Als besonders glücklich wird der Vortrag von „Oh glücklich, wer noch hoffen kann" bezeichnet, ferner die Liebesszenen mit Gretchen, der Monolog „Erhabner Geist" und der Auftritt am Rabenstein. 153) Es ist daraus zu schließen, daß Drach im zweiten Teile seiner Rolle besser war. Wir können uns das so erklären, daß er erstens nicht mehr so sehr unter dem Druck der melodramatischen Begleitung stand, dann aber, daß hier seiner Routine mehr schauspielerische „Szenen" zur Verfügung standen. Er wird durch die Vielfalt seiner Ausdrucksmöglichkeiten überzeugt haben, während diese ihm bei den rein spekulativen Betrachtungen den Dienst versagten, weshalb sein alter Faust auch als asketische Christusgestalt wirkte.

Hermann als Mephisto.

Carl Hermann, der sich bereits frühzeitig, aus genauerem Selbstbekenntnis heraus, für das Fach des Charakterspielers entschieden hatte, (seine Hauptrollen waren: Mephisto, Buttler, Franz Moor, Jago usw.) trat 1878 in den Verband der Vereinigten Frankfurter Stadttheater, wo er nach langem unsteten Wanderleben von Bühne zu Bühne künstlerisch

149) Eisenberg
150) Frankfurter Zeitung, 7. Juni 1887, Abendblatt.
151) 8. Juni 1887.
152) Frankfurter Zeitung, 7. Juni 1887, Abendblatt.
153) Didaskalia, 8. Juni 1887.

sich stetig entwickeln konnte. Dieselbe Eigenart, die Dawison so sehr bei der manirierten Gestaltung seines Mephisto förderlich war, nämlich die gebrochene Sprache, besaß auch anfangs Hermann (er ist gebürtiger Ungar) und konnte sie trotz der größten Bemühungen nie ganz unterdrücken. 154) Infolgedessen tendierte seine Gestaltung ähnlich der Lobes nach dem Dämonischen. „Sein Spiel schien etwas dem Verzerrten, Fratzenhaften zugekehrt." 155) „Die Schülerszene gestaltete er mit Meisterschaft. Er wurde mit großem Beifall ausgezeichnet." 156)

Der zweite Teil des „Faust" am 29. August 1882. In unmittelbarer Folge auf den ersten Teil kam der zweite Teil des „Faust" im Opernhaus auf die Bühne. Auf dem Zettel sind folgende Gestalten des Gedichts vermerkt: (Mit dem Namen des Darstellers): Faust, Mephisto, Kaiser, Wagner, Famulus, Baccalaureus, Homunkulus, Euphorion, Büßerin (Gretchen), Erzkanzler, Heermeister, Schatzmeister, Obergeneral, Marschalk, Astrolog, Hofnarr, Herold, Pagen, Paris, Helena, Phorkyas, Panthalis (Chorführerin), Lynceus, Mangel, Schuld, Sorge, Not, zwei Junker, Ritter, Hofmann, Gelahrter, Poet, 9 Damen, Chiron, Sirene, Ariel, Phorkyaden, Wanderer, Philemon, Baucis, Haltefest, Habebald, Raufebold, Knabe, Lenker, Engel, Sphinxe, Lemuren, (Ohne Namen): Greife, Sphinxe, Lemuren, Tritonen, Lamien, Hofstaat, Priester, Herolde, Pagen, Trabanten usw. Chöre: der Elfen, der gefangenen Trojanerinnen, der Ritter und Soldaten, der Engel, der seligen Knaben und Büßerinnen. (Die Reihenfolge der Aufzählung entspricht der des Theaterzettels.) Die Musik war wie beim ersten Teil von Lassen.

Wir können aus dem Zettel ersehen, daß die dramaturgische Bearbeitung die Sinndeutung des entwicklungs-geschichtlichen Gedankens mit möglichster Vollkommenheit anstrebte. Bis auf die sehr zusammengestrichene Walpurgisnacht, (es fehlen Manto, Thales, Proteus, Galathea, an Szenen der Untergang des Homunkulus u. a. m.), die nicht zum logischen Verständnis nötig ist, fehlte nichts, was dazu unerläßlich ist.

Die Bearbeitung war in sechs Akte eingeteilt.

1. Akt: entspricht dem Goetheschen ersten Akt, unter Fortfall des größten Teils des „Mummenschanzes".
2. Akt: entspricht dem zweiten Goetheschen Akt bis zur „Classischen Walpurgisnacht".
3. Akt: „brachte nur jene Stellen der klassischen Walpurgisnacht, welche Fausts Sehnsucht nach Helena umfassen, sowie jene anderen, die einen Vergleich der nordischen und der klassischen Walpurgisnacht enthalten, und die wegen der Verwandlung des Mephisto zur Phorkyade unerläßlich nötig sind." (Wochenrundschau vom 7. September 1882 Nr. 36, III. Jg.).
4. Akt: Entspricht dem dritten Goetheschen Akt, wobei das Helenadrama in drei Abteilungen geteilt war, von denen jede mit der anderen durch musikalische Sätze verbunden war." Die erste umfaßte Helenas Heimkehr nach Sparta und ihre Begegnung mit Phorkyas, die zweite, durch einen prächtigen Marschtonsatz mit der ersten verbunden, das erste Begegnen Fausts mit Helena", die dritte die „zart und duftig herausgearbeiteten Euphorionszenen." 157)

---

154) Eisenberg.
155) Didaskalia, 8. Juni 1887.
156) Frankfurter Zeitung, 7. Juni 1887, Abendblatt.
157) Wochenrundschau, 7. Dezember 1882, Nr. 36, 3. Jg. (beide Zitate).

5. Akt: entspricht dem vierten Goetheschen Akt. Hier beschränkte sich Claar auf kräftige Striche.
6. Akt: entspricht dem fünften Goetheschen Akt. Dieser Akt erzielte den vorzüglichsten, weil in sich abgeschlossensten, einheitlichsten Eindruck", weil er „nahezu ungekürzt" gegeben wurde". 158)

Von sonstigen, als den angegebenen Kürzungen ist nichts gesagt. Die Frankfurter Zeitung 159) schreibt: „Claars Bearbeitung hat sich auch im zweiten Teil treuer an das Original gehalten, als die Devrients, ohne natürlich in nötigen Kürzungen allzu zaghaft zu sein."

Im ersten Akte hatte die Verleihung des Schlüssels zu den „Müttern" (bei Goethe: „Finstere Galerie") und die Beschwörung von Paris und Helena (bei Goethe: „Rittersaal") eigene Dekorationen, wodurch die besagten Szenen „zu ungleich glänzenderer Wirkung" kamen. 160)

Im zweiten Akt waren die Schauplätze der in Fausts Studierzimmer und Wagners Laboratorium spielenden Szenen so zusammengelegt, daß das Laboratorium als Anbau des Studierzimmers erschien und von diesem „durch einen zurückgeschlagenen Vorhang enthüllt wurde." Dadurch konnte die Szene von der Erschaffung des Homunkulus, die leicht an unfreiwillige Komik streift, im Hintergrunde, ohne deutlich in Erscheinung zu treten, abgespielt werden. 161)

In der zweiten Abteilung des vierten Aktes (Fausts Begegnung mit Helena) ließ Claar einen Aufmarsch von Kriegern vor sich gehen, in welchem „die verschiedenen Völkerschaften, Scythen, Griechen, Deutsche, Normannen" 161a) vertreten waren. Hier hatte Claar die im Text gegebene Anweisung Goethes" „Durchmarsch gewaltiger Heereskraft" zum Anlaß genommen, eines seiner beliebten „bunten Bilder" abrollen zu lassen.

In der dritten Abteilung des vierten Aktes geschieht die Verhüllung der beiden Liebenden durch „eine undurchdringliche, farbenschöne Blumenlaube" (Doppelvorhang), die eine „bezaubernde Wirkung" ausübte. Die Darstellung der Schlacht im fünften Akt geschah durch „magische Nebelbilder", was als „glückliche Neuerung" bezeichnet wurde. 162)

Die Szenerie des sechsten Aktes hatte zur Schlußapothose im Hintergrund ein „Transparent: Die Mutter Gottes, von Engeln umgeben, welche ferne in den Wolken erschien". Dagegen war die schlechte Gruppierung der Engel im Vordergrunde, die dort zwischen den „— — platten Wolken ruhte, kaum bemerkbar". 163) Zur Gesamtinszenierung läßt sich ungefähr sagen, daß Claar dem Ausspruche Goethes gefolgt ist. „Drum schonet mir an diesem Tag — Prospekte nicht und nicht Maschinen", daß weiterhin aber mit größter Pietät an die Dichtung herangegangen wurde, daß zuletzt die Aufführung einen durchdachten, einheitlichen Stil besaß, abgesehen von kleineren geschmacklichen Entgleisungen künstlerisch durchaus überzeugen konnte.

Über die Darstellung der Hauptrollen erfahren wir nur wenig.

Von Salomon (als Faust) wird gesagt, daß er eine scharfe Unterscheidung zwischen den Liebesszenen des ersten und des zweiten Teiles machte. „Hier kam das gesetzte Wesen, der Wunsch nach anregendem Genusse bei dem vielerfahrenen Manne" gut zum Vorschein. (Wochenrundschau.)

---

158) Wochenrundschau, 7. Sepetmber 1882.
159) 30. August 1882, Abendblatt.
160) Frankfurter Zeitung, 30. August 1882, Abendblatt.
161) Wochenrundschau, 7. September 1882.
162) Wochenrundschau, 7. September 1882.
163) Didaskalia, 19. Juni 1887.

Seiner Eigenart gemäß markierte Hermann (als Mephisto) „das satanische Moment in der Sprachgebung wie in der Pose." 164) Seine „eigentümliche Sprechweise" 165) befähigte ihn besonders dazu, die zahnlose Phorkyas überzeugend zu spielen. Im übrigen war er „in jeder Szene ein Anderer, was die Wirksamkeit seiner Leistung steigerte". Die Szene mit dem Baccalaureus war „etwas grell gefärbt". — Den Schluß faßte Herr Hermann selbstverständlich ganz wie das Auftreten im Prolog im Himmel". 166)

Eine gute Gestaltung war die Helena des Fräulein Haverland. 167) „Herr Stägemann gab den Kaiser in der Maske Maximilians des Ersten sehr wacker." (Wochenrundschau.)

Die Neueinstudierung des zweiten Teils am 17. Juni 1887.

Für die Neueinstudierung war eine Bearbeitung des Stoffes „mit Rücksicht auf Kürze und verständnisvolle Vorkehrung der Grundidee" vorgenommen worden. 168) Besonders „zugunsten der Einheit des Ortes" war manche Neuerung zu bemerken", die auch der dramatischen Wirkung zum Vorteil gereichte. „Die klassische Walpurgisnacht litt aber immer noch unter der „opernhaften Inszenierung" 169) und außerdem „unter der schlechten Gruppierung der Figuren." 170) Im Szenenbild zeigte sich die verzögernde Wirkung der Musik am deutlichsten. „Der Streit der himmlischen und höllischen Heerscharen kam nicht in der ergreifenden Weise zur Darstellung, wie sie durch des Dichters eigene Vorschrift gefordert ist — — die Lemuren sahen aus wie gewöhnliche Totengräber — — —". 171)

Die Darstellung des zweiten Teils in der Neueinstudierung sah wieder Hermann als Mephisto, dagegen erstmalig Drach als Faust.

„Herr Drach spielte den Faust mit edler Repräsentation und voller Entfaltung seiner schönen Mittel jedoch erst im letzten Akt mit tiefer Bedeutung." 172) Ebenso urteilen die Didaskalia: „Der Faust des Herrn Drach litt im großen und ganzen unter der Kühle, die er schon im ersten Teil offenbarte. Selten ging sein Vortrag über die Deklamation hinaus, und zu innerem Leben kam er erst im letzten Akt." Alles deutet darauf hin, daß Drach mit dieser, für ihn ganz neuartigen Rolle nichts anzufangen wußte und besonders in den ersten Akten, trotz guter schauspielerischer Momente, die aber zu sehr unter der philosophischen Deckschicht und dem zu wenig markanten Gesicht, das Faust noch zeigen muß, untergehen". Dagegen möchte man annehmen, daß er da, wo es „wieder Komödie zu spielen gab", nämlich als alter Faust mit ausgeprägtem Gesicht im Vordergrunde allein stehend, wo sich die ganze Handlung auf ihn und seine Worte zuspitzt, daß er dadurch wieder Herr der Rolle geworden, „den Greis ebenso ehrwürdig und schön im Äußeren" darstellte, „wie er mit der hohlen Stimme des Alters die innere Bewegung des Herzens gut zum Ausdruck brachte." 173)

---

164) Frankfurter Zeitung, 30. August 1882, Abendblatt.
165) Wochenrundschau, 7. September 1882.
166) Wochenrundschau, 7. September 1882.
167) Frankfurter Zeitung, 30. August 1882, Abendblatt.
168) Frankfurter Zeitung, 18. Juni 1887.
169) Frankfurter Zeitung, 18. Juni 1887.
170) Didaskalia, 19. Juni 1887.
171) Frankfurter Zeitung, 18. Juni 1887.
172) Frankfurter Zeitung, 18. Juni 1887.
173) Didaskalia, 19. Juni 1887.

Die Übertragung des ersten Teils in das alte Schauspielhaus am 25. Januar 1896.

Der Zettel dieser Neueinstudierung entspricht völlig dem von 1887 im Opernhaus, nur finden sich dieses Mal keine Angaben über die Musik. Durch Pressenotizen allerdings erfahren wir, daß die Musik nicht fortgefallen, sondern nur stark gekürzt worden ist. Die Besetzung der Hauptrollen war folgende:

Faust: Barthel
Margarethe: Landori
Mephistopheles: Hermann.

Im Grunde handelte es sich in dieser Aufführung um die Beseitigung der immer wieder aufgeführten Hauptmängel. Diese waren, noch einmal zusammengefaßt: die Beschränkung die der intime Reiz der Dichtung in seiner Ausdrucksmöglichkeit erfuhr, dann das Verlorengehen des Wortes, beides verursacht durch die zu weiten Räumlichkeiten des Opernhauses. Diese Mängel nun konnten beseitigt werden durch die Verlegung des „Faust" in die „heimlicheren Räume" des alten Schauspielhauses. Zwar sind hier auch noch einschränkende Einwendungen zu machen, auf die ich weiter unten zu sprechen komme. Der zweite Punkt, an dem bisher alle Claarschen Faustinszenierungen gekrankt hatten, die melodramatische Unter- bzw. Übermalung, war nur zum Teil vermieden worden, aber immerhin noch so stark gehalten, daß an manchen Stellen von „aufdringlicher Musik" gesprochen werden mußte. Von der Auffassung, daß die Musik in diesem Falle nur eine Dienerin des Wortes sei, hielt sich Claar nach wie vor entfernt — und hier liegen die Grenzen seines Talentes. Der dritte Punkt, den wir heute als Mangel, aber als Mangel an Wandlungsfähigkeit des Regisseurs bezeichnen dürfen, ist die durchaus realistische Theaterausstattung, die in dieser Einstudierung wieder völlig das Feld behauptete und durch ihre Schwere und Illusionslosigkeit das, was durch die Übertragung gewonnen worden war, von außen her wieder schwer beeinträchtigte. Auch die früher noch im Opernhaus auf geführten „Nibelungen" von Hebbel und der „Wallenstein" wurden zusammen mit dem „Faust" aus dem Opernhaus, wo sie jahrzehntelang ein prunkvolles Dasein geführt hatten, in die bescheidenen Räumlichkeiten des alten Schauspielhauses überführt, dessen Enge ihnen sehr nachteilig war, im Gegensatz zu „Faust", für den sich hier wieder sein „intimer Reiz und das Gedankengold der Dichtung" 174) entfalten konnte. Ebenso urteilte die Wochenrundschau: 174a) „Vieles spricht für die Rückführung des Faust in das ehrwürdige, räumlich zwar etwas beschränkte Haus, vor allem der Gewinn der größeren unmittelbaren Eindringlichkeit der Sprache des Kunstwerkes und die bessere Einzelausarbeitung der Rollen, welche letztere besonders im Opernhause oft fast völlig über der reichen Ausstattung, der starken melodramatischen Begleitung zu vieler Stellen — — — verloren ging."

Von dem Devrientschen Notbehelf, in den Gretchenszenen die Hauswand fortzunehmen, und so Einblick in Gretchens oder der Marthens Zimmer zu geben, war man jetzt abgegangen und brachte diese Szenen in teilweise gesonderter Dekoration, legte aber zusammen, wo es nur irgend möglich war, so den Monolog Gretchens: „Meine Ruh ist hin — — —" mit der gleich darauf anschließenden Unterredung mit Faust (Religions-

---

174) Frankfurter Zeitung. 26. Januar 1896, Morgenblatt.
174a) Wochenrundschau vom 30. Januar 1896, Nr. 4, Jg. 17.

gespräch), was ausdrücklich getadelt wurde. 175) Im Prolog wurden die Worte der Erzengel diesesmal gesprochen, und zwar bezeichnete dies der Frankfurter Generalanzeiger 176) wegen der Fehlbesetzung als das „einzig Traurige der Inszenierung." Die Stimme des Herrn (wie früher war die Gestalt unsichtbar) erklang „sehr gemessen und eintönig, wohl um die völlige Leidenschaftslosigkeit auszudrücken — —" 177) In der Studierzimmerszene wurden die beiden Kirchenchöre und der Ostergesang mit der Orgel begleitet, ebenfalls das Requiem im Dom. Das Traumbild Faustens war nach wie vor recht körperlich verdeutlicht.

Der Osterspaziergang wurde um den Soldatenchor gekürzt gesungen, und zwar auf opernhafte Weise mit Orchesterbegleitung. Die Wochenrundschau plädierte dafür, den Soldatenchor a capella ausführen zu lassen, was auch unserem Empfinden mehr zusagt. Das Lied des jungen Schäfers („Der Schäfer putzte sich zum Tanze — — —") war gestrichen, was einem schnelleren Fortschreiten der Handlung zugute kam. Die melodramatische Untermalung setzte dagegen wieder an der unpassendsten Stelle ein, nämlich „während des Gespräches Fausts mit Wagner." 178) Die Darstellung bewegte sich in denselben Rollentraditionen weiter, ohne sich selbst, geschweige denn der Aufführung ein neues Gesicht geben zu können. Bei Faust handelte es sich nach wie vor um das Problem: Hervor- oder zurücktreten des Grüblers Faust zugunsten oder zu ungunsten des Liebhabers, bei Gretchen: hie naiv — dort sentimental-heroisch, bei Mephisto: Schalk oder Dämon — darin erschöpften sich letzten Endes die Möglichkeiten der Gestaltung. Es wurden saubere, gute, ja mitreißende Leistungen geboten, aber in sichere Grenzen gebannte Unbeweglichkeit des gesamten Frankfurter Theaterlebens konnte keine neuen Impulse schaffen. Die Anregungen waren den großen Gastdarstellern vorbehalten, die die Ahnung einer Traditionsdämmerung mit sich brachten.

Die Neuinszenierung des ersten Teiles im neuen Schauspielhaus am 5. November 1902. 179)

Am 1. November 1902 wurde das neue (jetzige) Schauspielhaus mit folgendem Programm eröffnet:

1. Jubelouvertüre von C. M. von Weber.
2. Vorspiel zur Einweihung von Ludwig Fulda.
3. „Faust", Prolog im Himmel und erster Akt.
4. „Wallensteins Lager".

Dieses Potpourri wurde am 2., 3. und 4. November 1902 wiederholt. Am 6. November wurde als erste zusammenhängende Aufführung im neuen Schauspielhaus der erste Teil des „Faust" in neuer Inszenierung herausgebracht.

Die Hauptbesetzung war folgende:

Faust: Kirch.
Margarethe: Pollner.
Mephistopheles: Hermann.

Die Aufführung sollte viereinhalb Stunden dauern. Nach der „Hexenküche" lag eine längere Pause. Die Gesänge waren wie folgt besetzt:

---

175) Wochenrundschau. 30. Januar 1896, Nr. 4, 12. Jg.
176) 28. Januar 1896.
177) Wochenrundschau, 30. Januar 1896.
178) Frankfurter Generalanzeiger, 28. Januar 1896.
179) Die dramaturgische Einteilung der Bearbeitung ist zu ersehen aus dem Frankfurter Generalanzeiger vom 7. November 1902 und vom 15. Januar 1905.

im ersten Akt: „Christ ist erstanden", gemischter Chor, Kinderchor und Orgel. — Im zweiten Akt: Geistergesang, Sopran Solo. — Im fünften Akt: „Dies irae", Chor und Orgel.

Die Bearbeitung selbst war in sechs Akte eingeteilt:

1. Akt: Prolog im Himmel.
2. Akt: Studierzimmerszenen, Osterspaziergang.
3. Akt: „Auerbachs Keller", Hexenküche.
4. Akt: Beginn der Gretchenhandlung bis einschl. 1. Gartenszene.
5. Akt: „Wald und Höhle", zweite Gartenszene, Am Brunnen, Zwinger, Valentinszene, Dom.
6. Akt: „Trüber Tag, Feld", vereinigt mit der Rabensteinszene, Kerker.

Gestrichen waren folgende Szenen: Walpurgisnacht- und -Traum, Straßenszene. („Wie ists, wills fördern — —").

Zusammengelegt auf einen Schauplatz wurden: Szene am Spinnrad („Meine Ruh' ist hin — —"), Brunnen, Zwinger, Gretchens Tür (Valentin), zweite Gartenszene (wie bei Tieck und Devrient).

Der Osterspaziergang dagegen spielte sich bei dreimaligem Dekorationswechsel ab. „Erst zeigte sich das alte Tor für sich allein; dann verschwanden Faust und Wagner in den Kulissen (dieser Ausdruck ist falsch, denn wir haben hier bereits geschlossene Dekorationen), und der Platz unter der Linde erschien mit tanzenden Bauern. Plötzlich aber, während Faust und sein Famulus auf der Bühne stehen, mitten in einem Satze, den Wagner spricht, verschiebt sich die Szene und das Saat- und Stoppelfeld, durch das der Pudel streift, umfängt die beiden." 180) Es ist dem Gesagten nach anzunehmen, daß wir es hier mit einer Wandeldekoration zu tun haben, die im Hintergrund oder Mittelgrund vorüberzog. Die Verwandlungen von einer Dekoration zur andern wurden bei offener Bühne vollzogen (Wochenrundschau vom 13. November 1902 Nr. 45, Jg. XXII), wahrscheinlich aber, wie es üblich geworden ist, bei Verdunkelung des Bühnenraumes. Der Schlußprospekt zeigte „die charakteristischen Formen einer unserer Frankfurter Warten." 181) Die Pudelszene (Beginn: „Siehst du den schwarzen Hund — —") wurde auf „knapp begrenztem Schauplatze" gespielt, wahrscheinlich, um dahinter das Studierzimmer aufzubauen, das nachher vorgerückt wurde. Das Unheimliche der Stimmung wurde durch Verzicht auf direkte Beleuchtung, durch den „am Horizont aufgehenden Mond" 182) erzielt. Es ist aus allen Äußerungen zu entnehmen, daß sich der gesamte Osterspaziergang vor der kurzen Bühne vollzog, denn auch eine andere Notiz besagt, daß das Stadttor völlig „die kurze Bühne beherrschte". 183) Weiterhin läßt sich nichts Genaueres über die Anordnung der Bühnenbilder sagen, bis auf folgende Notiz: „Sehr zustatten kam der gestrigen Faustaufführung der stimmungsvolle szenische Rahmen, die Neuheit der Dekorationen, die Frische der Kostüme." 184)

Die Musik scheint, entgegen den früheren Aufführungen, weniger stark hervorgetreten zu sein. Die melodramatische Untermalung der gesamten Aufführung, die zuletzt in allen Zeitungen recht scharf verurteilt worden war, hatte jetzt den Charakter einer „musikalischen Ergänzung" angenommen, die „der tiefgründigen Dichtung die wirksamsten theatra-

180) Frankfurter Zeitung, 7. November 1902, 2. Morgenblatt.
181) Frankfurter Generalanzeiger, 7. November 1902.
182) Frankfurter Generalanzeiger, 7. November 1902.
183) Wochenrundschau, 30. Januar 1896.
184) Wochenrundschau, 30. Januar 1896.

lischen Stützen" verlieh. Dagegen wurde neuerdings das „Ist gerettet" der Stimme von oben „von breiten Akkorden umspielt", was eine sehr günstige Wirkung gehabt haben soll. 185) Von der Darstellung ist nichts Neues zu sagen. Die einzige Neubesetzung war die der Rolle des Faust durch Herrn Kirch, der sich aber anscheinend in den Bahnen der traditionellen Interpretation bewegte, weshalb sich eine Besprechung einer Leistung für uns erübrigt.

Die **Neuinszenierung des zweiten Teiles** an zwei Abenden im neuen Schauspielhaus, am 13. und am 20. Januar 1905.

Emil Claar schloß sich in seiner Bearbeitung dem Gedanken an, der den Versuchen in Hannover und am Schillertheater zu Berlin zugrunde lagen, nämlich den zweiten Teil des Faust an zwei Abenden zu geben. 186) Auf diese Weise konnten die bunten, bewegten Szenen des Maskenzuges und der Walpurgisnacht beinahe ungekürzt gegeben werden, was ja der Absicht der Eckermannschen Einrichtung entsprach, wodurch aber „dem Publikum und seinem Verständnis für das Gesamtwerk wenig gedient war." 187)

Die Einteilung der Bearbeitung war folgendermaßen:

Erster Abend:

Vorspiel: „Anmutige Gegend".
1. Akt: Der gesamte restliche erste Aufzug bei Goethe. („Kaiserliche Pfalz").
2. Akt: Rückkehr Faustens in das gotische Zimmer und Erschaffung von Homunkulus.
3. Akt: Klassische Walpurgisnacht.

Zweiter Abend:

4. Akt: Dritter Goethescher Akt.
5. Akt: Vierter Goethescher Akt.
6. Akt: Fünfter Goethescher Akt.

„Der erste Abend war dankbarer als der zweite; das Ganze erwies jedoch in erfreulicher Weise den regsten Anteil des Publikums. Wo die Wirkung stockte, stocken mußte, war immer nur die Unlösbarkeit der Ansprüche schuld, die das Werk an die Welt der Sinne richtet — —" 188) Dies ist zusammengefaßt der Eindruck, den die Aufführung hinterließ. Man versuchte das offenbare Auseinanderfallen der Gesamthandlung auf die Schwierigkeiten zurückzuführen, die die Dichtung selbst in Bezug auf das Theater bot. Denn „trotz den planvollen Vorkehrungen der Regie, den Vorgang ins rechte Licht zu setzen, hatte sich das ganze blühende Zauberspiel in lastendes Theater verwandelt". Es muß an dieser Stelle auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Dichtung im Wort und Dichtung auf der Bühne hingewiesen werden. (Ich fasse hier zur genaueren Unterscheidung den Begriff „Theater" als unverfälscht und ursprünglich auf, nämlich als: nur mimische Vergegenständlichung einer Handlung, die das Wort nur als Hilfsmittel, als Bindeglied bedarf.) Es muß das größte Unrecht sowohl der Dichtung, als auch dem Theater gegenüber sein, wenn man erstere rein als solche auf dieses überträgt und die Dich-

185) Frankfurter Generalanzeiger, 7. November 1902.
186) Eugen Kilian, S. 14 f.
187) Eugen Kilian, S. 14.
188) Fedor Mamroth: Aus der Frankfurter Theaterchronik, Bd. 2, Berlin 1908.

tung auf dem Theater dadurch zu unterstützen sucht, indem man ihr möglichst viele Hilfsmittel des Theaters zur Verfügung stellt. Das bedeutet, bildlich ausgedrückt soviel, als unterstütze man einen Lahmen mit einer Krücke. Um der Dichtung, um im Bilde zu bleiben, erst die Möglichkeit zu geben, auf dem Theater sicher und organisch gehen zu können, ist es nötig, soweit das möglich ist, die Struktur eines Theaterdramas zu geben. — Der stete Kampf bei dem zweiten Teil des „Faust" geht letztenendes um diese Strukturverleihung, die zuweilen derartig radikal durchgeführt wurde (wie bei Wollheim), daß von der Dichtung selbst nichts zurück blieb — an und für sich aber durchaus den Erfolg eines Theaterstückes haben konnte. Es standen sich hier dauernd im fruchtbaren Streite die Einen, die die Gerechtsame der Dichtung mit den Anderen, die die Gerechtsame des Theaters gewahrt haben wollten gegenüber. Die Einen und die Anderen aber mußten Unrecht behalten, denn nur die geschickte Synthese von beiden Standpunkten, nämlich die Struktur des Theaterstückes mit der möglichsten Wahrung des Gehaltes der dichterischen Worte und Gedanken zu vereinen, konnte praktisch das letzte Wort in dieser Sache sprechen. Daß eine absolute Lösung bei dem zweiten Teil in dieser Hinsicht auf nicht zu beseitigende Widerstände stößt, ist aus der Art der Dichtung zu erklären. Daß aber eine möglichste Annäherung an diesen Idealfall angestrebt werden muß, ist eine Aufgabe für den Dramaturgen, der Claar in diesem Falle nicht genügt hatte. Wir sprechen ihm hier nicht das volle Verständnis für die Dichtung ab, auch nicht die volle Beherrschung der theaterlichen Belange, aber wir sprechen ihm für diesen Fall das Unterscheidungsvermögen zwischen beiden ab — und darin beruht der Grundfehler dieser seiner Bearbeitung. Wie schon angedeutet, basierte dieser Fehler auf einem völligen Auslebenlassen seines besonderen dekorativen Stilwillens, der die Dichtung (besonders Mummenschanz und Walpurgisnacht) mit den pomphaftesten Bildern, wie sie die Theatermaschinerie nur zu liefern vermochte, kommentierte. Sein Fehler wird dadurch besonders deutlich, daß er die, oben eingeklammerten Szenen ohne wesentliche Kürzung brachte, wo gerade da, um dem Theaterlichen gerecht zu werden, ganz radikale Striche Pflicht sind, wenn das Ganze nicht im bunten Wirrwarr der auf dem Theater ungedeuteten Gedanken untergehen soll. Es tut nichts zur Sache, daß die Bilder weniger opernhaft waren, als in seiner ersten Inszenierung dieses Teils, daß die Musik weniger störend auftrat, daß sich vielleicht schon Ansätze zum Stilisieren bemerkbar machten. Dadurch wurde nur die Einzelausführung der Regie und deren Wert betroffen, dagegen konnten die dramaturgischen Verfehlungen, deren Betrachtung an erster Stelle zu stehen hat, weder verdeckt, noch ausgelöscht werden.

Selbstverständlich war das äußere Bild dieser Aufführung glänzend und präzise. „Die Maschinerie klappte vortrefflich. — Die Aufführung trug im großen und kleinen das Gepräge, daß gründlich vorgearbeitet worden war." 189) Fedor Mamroth schrieb (in der Theaterchronik): „Die Aufführung ist eine Mustervorstellung, nicht nur in der Art, wie die enormen szenischen Schwierigkeiten gleichsam spielend überwunden sind, sondern auch, wie das Ensemble trefflich geübt war, wie Wort, Klang und Licht stets mit der größten Präzision zusammentrafen und wie alles Bildhafte sich reich und glänzend darstellte. — Die Dekorationen und Kostüme, die überraschenden Verwandlungen und Ballete haben diesmal ihre Schuldigkeit getan." Die Ausstattung insgesamt betrachtet,

189) Generalanzeiger vom 15. Januar 1905.

ging „mehr auf Stimmung, als auf Opernprunk aus," 190) was einen beachtlichen Fortschritt gegen früher bedeutet. Aber immer wieder mußte die Diskrepanz zwischen Theater und Dichtung festgestellt werden. Der Zuhörer, in diesem Falle vorwiegend Zuschauer, fand genug Erfreuliches für sein Auge und tröstete sich damit über die Tatsache, daß er sich so vorkam," als wohne er (man) einer Theatervorstellung in einer fremden Sprache bei, deren er (man) gerade soweit mächtig ist, um die langsamen Reden zu erhaschen, während die Geschehnisse selber im Zwielichte bleiben." 191) Auch das „Geräusch des Erkennens" das durch das Haus ging, wenn „ hier und da geflügelte Worte aufsprangen", konnten nicht darüber hinweg täuschen, daß „sich das ganze blühende Zauberspiel in lastendes Theater verwandelt hatte". 192)

Der erste Abend wurde auf diese Art noch halbwegs bewältigt, da sich darin Teile von wirklicher Theatermöglichkeit befinden, die einer einfachen Übertragung auf die Bühne entgegenkommen, z. B. alle Szenen am Kaiserhofe, in denen Mephisto das theaterlich belebende Element ist. Der zweite Abend aber mußte trotz aller aufgewendeten Hilfsmittel versagen und zwar durch die Schwere und metaphysisch geladene Inhaltlichkeit des Wortes, die den ungegenständlichen Altersstil Goethes besonders in den zwei letzten Akten auszeichnet. Obwohl sich aus den letzten drei Goetheschen Akten viele Möglichkeiten zur Anbringung glänzender Dekorationen ergaben, die Claar auch nicht ungenutzt ließ, mußten sie doch isoliert dastehen, weil sie eben keinerlei inneres Verhältnis zu der Dichtung mehr besitzen konnten. Wir verzichten auf die Behandlung der einzelnen Szenen, da sie in Varianten das bestätigen, was allgemein über die Aufführung gesagt wurde.

Auch die Darsteller litten unter dem Hauptmangel dieser Inszenierung. Zwar bietet der zweite Teil auch in guten Bearbeitungen dem Darsteller Schwierigkeiten, weil die Dichtung keine Rolle im Theatersinne aufweist. Faust, Mephisto, Wagner zehren in der Gestaltung ihrer Rollen im zweiten Teil meist von der Erkenntnis, die sie im ersten Teil von ihren Rollen gewonnen haben. Für die beiden Hauptrollen kommt als erschwerendes Moment dazu: bei Faust (schematisch dargelegt) das sichtbare Reiferwerden der Gestalt, das sich Aufschwingen vom geistig Geführten zum Führer, dann bei Mephisto das absolut komödiantenhaft zu nehmende sich Verwandeln von einer Figur in die andere und trotz der scheinbaren Herrschaft, die er über das Geschehen ausübt: das sichtliche Hilfloswerden dem menschlichen Schicksal gegenüber, das dem Titanen Faust erst die organische Entwicklung seiner selbst bringt. Der erste Zug wird von dem Darsteller des Mephisto, sofern er elementarer Schauspieler ist, selten verfehlt, umso mehr aber der zweite Zug. Nun aber zu der Darstellung unserer Aufführung zurück.

Herr Kirch als Faust „irrte durch den ersten Abend, wie ein Suchender" und „indem er seinen Worten den Ton sehnsüchtiger Leidenschaft verlieh," 193) versuchte er die Gestaltung, wenigstens äußerlich auf eine gewisse Basis zu bringen. Herr Bayrhammer als Mephisto des ersten Abends erschien „als charakteristischer Geist des Spottes" 194) und „behielt sich in der Gewalt, belebte seine Rede, und man konnte glauben,

---

190) Frankfurter Generalanzeiger, 7. November 1902.
191) Theaterchronik.
192) Theaterchronik.
193) Theaterchronik.
194) Frankfurter Generalanzeiger, 15. Januar 1905.

es gehe eine, den Vorgang belebende Kraft von ihm aus". 195) Herr Hermann, der den Mephisto des zweiten Abend verkörperte, wirkte weniger dämonisch, dagegen „besitzt (er) Stil und bedeutsame Haltung." 196) was sich besonders stark schon bei seinem ersten Erscheinen „im Torrahmen des Spartaschlosses" (Theaterchronik) zeigte. — Von den übrigen Darstellern waren besonders zu nennen: der Kaiser des Herrn Bauer, der diese Rolle „mit einem sehr wirksamen Anflug von moderner Bonhomie" gab. 194) Die Rolle der Helena wurde von Fräulein Boch" in der Erscheinung und Rede hoheitsvoll, nur etwa um ein weniges zu hoheitsvoll für das vielgeliebte Weib verkörpert." 198)

Hiermit beenden wir die Besprechung der Geschichte der Claarschen Faustinszenierungen und halten einen kurzen Rückblick über seine Bedeutung als Dramaturg und Regisseur aufgrund der Einsichten, die wir in seinen Inszenierungsstil genommen haben. — Emil Claar war ganz zweifellos ein Meister der sogenannten „realistischen Theaterkunst", die zu seiner Zeit die Oberherrschaft hatte. Aber gerade durch diese Interpretationsart konnte man einer Dichtung wie dem „Faust" nicht gerecht werden. Durch diese oder jene krasse Verdeutlichung, wenn sie sich noch so prunkvoll und noch so scheinbar eigenständig und unwillkürlich gab, mußte der Gesamteindruck zum mindesten getrübt werden. Vielleicht bezeichnet man diese Art der Inszenierung als taktlos, denn das Geheimnis des Taktes ist es, soweit er mit einer leitenden Absicht verbunden ist, dies unaufdringlich, gleichsam aus dem Hintergrunde vermittelnd zu tun. Eine Absicht deutlich werden zu lassen, ist dagegen immer taktlos, und der realistische Dekorations- und Regiestil fußte seinem Wesen nach auf der Absichtlichkeit einer ins Auge fallenden Sichtbarmachung von Ideen und Vorstellungen.

Der Gesamtstil der Faustaufführungen war in der Claarschen Epoche ein für allemal durch die Regisseurpersönlichkeit Claars festgelegt. Es herrschte trotz vieler Veränderungen im einzelnen eine Statik in dramaturgischer und regiegeistiger Hinsicht. Es kommt dazu, daß die Möglichkeit der Versinnlichung einer Regievision für jede Stilart und diese im besonderen in Grenzen gebannt ist, die allzustarr leicht den Stil selbst und seine Absichten etwa durch vorhandene technische Einrichtung oder durch zur Verfügung stehende Geldmittel in seiner Ausführung beeinflussen und in seiner Reinheit einschränken. Die Darstellung dagegen kann sich sehr wohl über das Niveau des Stils der Aufführung erheben, innerhalb ihrer Rolle Möglichkeiten und Spieltönungen herausfinden und interpretieren, die der Gesamtaufführung ein lebhafteres und eindringlicheres Gesicht verleihen, ohne dabei aus dem Gesamtstil herauszufallen. Dieser ist in seiner Eigenart leichter zu erkennen und festzulegen, als das stets vielgestaltige Bild der schauspielerisch durchgeführten Rolle. Diese dagegen ist unmittelbarer, der eigentliche Interpret des Wortes (denn es ist der Mensch selbst, der hier gestaltet wird), leichter wandelbar, zwar gefährlicher, weil an keinem Punkte eigentlich festzuhalten und logisch zu ergründen, aber um desto fruchtbarer, denn der Dynamik des Kunstwerkes an sich erwächst die kongeniale Dynamik des ausübenden Künstlers, die ungehemmt, nur auf sich und seine Mittel gestellt ist und aufgrund der menschlich-künstlerischen Unruhe und der da-

---

195) Theaterchronik.
196) Frankfurter Generalanzeiger, 22. Januar 1905.
197) Frankfurter Generalanzeiger, 22. Januar 1905.
198) Frankfurter Generalanzeiger, 22. Januar 1905.

mit verbundenen stets wachsenden Erkenntnis des Darzustellenden, sich in jedem Augenblick der Gestaltung weiter zu entwickeln vermag. Es ist also wünschenswert, daß einem statisch bestehenden Inszenierungsstil durch den Schauspieler ein frischeres und bewegteres Leben verliehen wird.

Es muß aber festgestellt werden, daß in der Claarschen Periode ein solcher Impuls nicht vorhanden war, da die Darstellerschaft des Frankfurter Theaters nicht die außergewöhnlichen Eigenschaften besaß, die zu einer fruchtbaren Revolutionierung, wenn auch im kleineren Kreis, notwendig gewesen wären, sondern, wie das gesamte Theaterleben in einer stagnierenden Tradition befangen blieb. Immerhin gewann jede der Inszenierungen durch Veränderungen innerhalb des streng gezogenen Kreises der Claarschen theaterlichen Vorstellungswelt nud durch die, immer neu sich um die Rollen bemühenden Darsteller soweit an Interesse, als nötig war, das Publikum für die Dichtung mit Hilfe der Interpretation des Theaters zu interessieren. Erst Joseph Kainz erreichte durch sein Gastspiel eine über dem Durchschnitt stehende Anteilnahme des Publikums an der größten deutschen Dichtung, wenn er auch zu sehr Virtuose war, als daß er von nachhaltiger Bedeutung für das Frankfurter Theaterleben, wie etwa Seydelmann, hätte sein können.

Josef Kainz als Mephisto bei seinem ersten Gastspiel in Frankfurt am 5. Juli 1907.

Die Grundlagen der Mephistogestaltung Kainzens waren zuerst die absolute Vorherrschaft des Verstandes, und dann das „Hinauswachsen über die Körperlichkeit.“ 199) Er stand damit im Gegensatz zu fast allen namhaften Mephistointerpreten, (Lewinsky, Mitterwurzer, früher Dawison und Seydelmann), die in der Hauptsache entweder den allzukörperlichen Volksteufel oder den Schalk zum Ausgangspunkt ihrer Gestaltung machten. „Kainz trat an den Mephisto heran als der Mann von heute, den er ja nie verleugnete. Sein Wollen und Vermögen ging weniger darauf hin, seine eigene Persönlichkeit auf die alte Dichtung einzustellen, sondern diese der Gegenwart anzupassen, ohne ihrer Klassizität zu nahe zu treten, d. h. die Möglichkeit aus ihr herauszuholen, die ohne Vergewaltigung eine Beziehung auf modernes Denken und Empfinden zuließen. So ward unter seinen Händen aus dem Volksteufel eine metaphysische Potenz, eine kraftvolle Personifikation der satanischen Ironie, die sich in erster Linie mehr an den Intellekt, als an die Phantasie wandte, wie sie mehr aus transzendentaler Erkenntnis wie aus schöpferischer Stimmung heraus geboren schien.“ 200) Besonders stark trat in seiner Rollengestaltung seine überaus bewegliche und mitreißende Dialektik hervor. Er war „ein im Feuerrade der Dialektik und Eloquenz überaus glänzender Mephisto.“ 201) Nicht überall nud besonders nicht in den klassischen Werken, die eine getragene und rhythmische Redeweise verlangen, war diese seine Dialektik angebracht. Bei der Mephistogestaltung aber wurde sie zum positiven Bestandteil. „In rapidem Redefluß sprach er all die Sarkasmen und Philosopheme seiner Rolle, und doch war die Gliederung seiner Rede stets klar und eindringlich — man möchte sagen, Kainz ist nicht nur ein glänzender Mephistodarsteller, sondern vielleicht auch der überzeugendste Kommentator dieser Rolle“. 201) „Sein Intellekt herrschte aber keines-

199) Helene Richter: Schauspieler-Charakteristiken, in „Theatergeschichtliche Forschungen“. 27, S. 93.
200) Schauspieler-Charakteristiken, S. 92.
201) Kienzl: Die Bühne ein Echo der Zeit. S. 306.
202) Der Tag, 2. März 1907.

wegs in finsterer Verschlossenheit, sondern lächelnd überlegen, sodaß Mephisto ganz in liebenswürdige Menschlichkeit getaucht schien." 203) „Wenige Momente freilich gab es, wo dieser Mensch zum bösen Hund wurde, der Diskant der Stimme von Heiserkeit getrübt, als fräße der Ekel und die Bitternis an ihm selbst, daß er aus der Tiefe stammt und wieder zur Tiefe muß," 204) „Diese Einstellung kam noch auf andere bis dahin ungekannte Weise zum Ausdruck, nämlich in einem Ton schmerzlicher Melancholie, um dessentwillen man seinen Mephistopheles einen „gefallenen Engel" genannt hat, der an sich selbst am meisten leidet." 205) Über seine äußere Erscheinung schreibt die Frankfurter Zeitung 206), zweites Morgenblatt: „ — — — dieser hagere, trotz seines Hinkefusses recht elastische Herr von undefinierbarem Alter, mit geistreichen, beweglichen Zügen, die besonders um den Mund ein geradezu erstaunliches Mienenspiel erlauben, mit den klugen sprechenden Augen, die listig von der einen Ecke in die andere schießen können, verfügte über so weltmännische Manieren, weiß mit solch imponierender Negligence über alles und jedes zu reden — er hat einen diplomatischen Charakter — wie gesagt, er war von verblüffender Echtheit, dieser Mephistopheles und ließ weder menschlich-lebendige Unmittelbarkeit, noch philologisch getreue Authentizität vermissen."

Die besondere Bedeutung Kainzens für das Theater lag in der durchaus neuartigen zum ersten Male modernen Interpretation einer Rolle, die durch Tradition der schauspielerischen Auffassung und der Inszenierung erstarrt war. Und so, wie er immer Mittelpunkt des Spieles war, in dem er stand, spannte sich sein belebender Einfluß nicht nur auf seine Rolle, sondern auf das ganze Spiel aus. So wurde er zwar nicht Erneuerer, aber mit ein Anreger der Stilwandlung, die bereits in diesen Jahren sich vorbereitend, das Theater aus einer dumpfen Tradition löste und zum eigentlich theatralischen „Ausdruck", dem Expressionismus, machte.

Lucie Höflich als Gretchen am 27. Mai 1916.

Eine ebenfalls neue Deutung gab Lucie Höflich ihrer Gretchenrolle, bei der sie allenfalls auf der Darstellung der weniger bekannten Marianne Wulf hätte fußen können. Russo meint, 207) „Einflüsse der naturalistischen Schauspielkunst in dieser Leistung wirksam zu sehen; denn naturalistisch — im ursprünglichsten Sinn und nicht im übertriebenen Sinne des Wortes — war das Wirklichkeitsnahe und Ungekünstelte in der Gestalt der Höflich." Sie „gehört zu den Bühnennaturen, die ihr Publikum nicht auf den ersten Hieb gewinnen, sie spielen sich langsam, dann aber zäh und sicher in die Gunst der Zuhörer." 208) Sie nahm Abstand davon, vielmehr ihr ganzes Naturell mußte davon Abstand nehmen, ein süßes, pusseliges Mädchen oder auch das naive Gretchen der Seebach darzustellen. „Kein Mägdelein, ein Weib ging über die Bühne, ein Weib vom Lande, fernig, stramm und schwer, mit derbem Hals und Nacken, strohblond, stupsnäßig, mit niederer Stirn, ein einfacher Mensch, der das Grübeln nicht gelernt, und der nach scheuem Zögern kopfüber in eine Leidenschaft springt, die ihm zum Schicksal wird." 207) Als Erste brach sie auch mit dem herkömmlichen Requisit der Gretchenfigur, nämlich mit dem Zopf,

203) Kienzl, Der Tag.
204) Kienzl.
205) Russo, S. 182 f.
206) 6. Juli 1907.
207) Seite 191.
208) Frankfurter Generalanzeiger, 28. Mai 1916. Morgenblatt.
209) Frankfurter Zeitung, 29. Mai 1916. Abendblatt.

was der Berichterstatter des Generalanzeigers zusamt einer starken Rundlichkeit und Frauenhaftigkeit, die kühl ließ, als „geraubte Illusion“ bezeichnet. Aber derselbe Berichterstatter wird bald „durch eine zarte Innigkeit und herrlich warme Einfalt“ entwaffnet. Weiterhin: „So wuchs ihr Gretchen vor den Augen der Zuschauer zu lebendiger Größe und Leidenschaftlichkeit“. Sehr eindrücklich schildert der Berichterstatter der Frankfurter Zeitung die Entwicklung des Spiels: „Wunderfein der Duft von Keuschheit und Innigkeit, der über den ersten Auftritten dieses herben Mädchens mit dem Geliebten ruht“. Beim Ansprechen Fausts vor der Kirche warf sie den Kopf zurück, „abweisend, in ihrer Frauenwürde verletzt. — Von zartester Verhaltenheit die Befragung des Blumenorakels, das hier — in einem Flüstern tiefster Beglückung ausklingt. Aber in aller Hingegebenheit ein Pulsschlag lang aufdämmernder Ahnung, ferne Zweifel, ein fragender, eindringlicher Blick, Unruhe vor dem Kommenden. Und dann die tragische Wendung. Gretchen am Brunnen, ein erloschenes, finsteres Gesicht, ein betrogenes, verlassenes Weib, Gretchen vor der Muttergottes: eine hinausgeschrieene Klage, fast physisch schmerzhaft anzuhören, Laute eines gemarterten Tieres, ein sich Einkrallen in die Gnade der Himmelskönigin und zugleich schon hoffnungslose Verzweiflung; zum Erschütterndsten, was sich im Theater erleben läßt, wuchs die Kerkerszene. Das waren Worte einer Irren, aus denen wie durch einen Schleier die Sage ihres Leidens emporstieg, Worte, blendend überhellt, Worte im Murmeln versandend. Worte, in denen Glück und Qual der Erinnerung in schauerlichen Lauten sich mischten. Wie Erlösung von allem Irdischen endlich das langsam verhallende „Heinrich, Heinrich!“ eine Stimme aus einer anderen Welt.“ Diese persönliche Impression, der viel Subjekttives anhaftet, gibt im ganzen jedoch die Eigenart der Interpretation wieder. Elementares Weibtum anstatt der hingehauchten empfindsamen Mädchenhaftigkeit, als die bisher die Rolle meist gestaltet worden war. Das Wichtige hier ist, eben wie bei Kainz, der Mut zu neuer Deutung, welche immer ein frischeres und schnelleres Zirkulieren des so leicht stockenden Blutes in den Adern des Theaters bedeutet.

Albert Bassermann als Mephisto am 11. März 1917.

Albert Bassermann verzichtete darauf, neue Wege zu beschreiten. „Was auf die schauspielerische Art bestimmend eingewirkt hat, ist ein physischer Umstand: die Brüchigkeit eines in seinem Umfange stark beschränkten Organs. Sie führte zu einer eigentümlich gedehnten, die Sätze zerpflückenden Sprechweise und darüber hinaus zu einem zerhackten Darstellungsstil, den die ebenmäßig durchgebildete, elastische Gestalt dieses Künstlers ursprünglich keineswegs verlangt hätte. So aber zwang die stimmliche Unvollkommenheit zum Verzicht auf Wirkungen durch den schönen Ton und die ungebrochene Geste; es ergab sich die Notwendigkeit einer besonderen Sprachmelodie, welche durch Dehnungen die ihr unmöglichen Betonungen durch eine eigentümliche Klangart die ihr versagte Schönheit ersetzen mußte.“ 210) In dieser Bedingtheit finden wir eine Parallele mit Seydelmann, aber nur darin, denn Bassermann „war vielmehr ein höchst spassiger Exzentrikteufel“ 211) und nicht der klotzige

---

210) Russo, S. 202 f.
211) Frankfurter Zeitung, 12. März 1917, Abendblatt.

Volksteufel, der nur das Grauen hervorrief, wie Seydelmann. Seine Kunst war die „des detailierenden Realismus von deutlich naturalisiischer Herkunft". 212) So erweckte er mit seinem Spiel den Eindruck einer „langen Reihe glänzender Programmnummern, deren jede ein (allerdings bewundernswertes) Kunststücklein geben mußte — — — aber eine einheitliche Gestalt erwuchs nicht."213) Wenn diese Schlußfolgerung auch übertrieben ist, so kommt sie der Wahrheit doch sehr nahe. Einschränkend bemerkt der Berichterstatter denn auch: „Wohl blitzten hin und wieder ein paar Funken echten Höllenfeuers aus Augen und Rede des Künstlers, denn er war immerhin Albert Bassermann."

212) Russo, S. 202.
213) Frankfurter Zeitung, 29. Mai 1916, Abendblatt.

6. Kapitel.

Die Urfaustaufführung am 8. Mai 1918 (Frankfurter Schauspielhaus) im Vergleich zu der Urfaustaufführung des Frankfurter Künstlertheaters für Rhein und Main am 15. Januar 1937 (in Wetzlar).

Nach zweiunddreißigjähriger Tätigkeit als Intendant der Frankfurter Stadttheater trat Emil Claar im Jahre 1912 von diesem Posten zurück. In unmittelbarer Folgezeit bis 1920 wechselten sich vier Intendanten in der Bühnenleitung ab. Zuerst Robert Volkner von 1912—13, Felix Holländer 1913, Max Behrend von 1914—1917 und Geheimrat Karl Zeiß als Generalintendant von 1917—1920.

Die Hinwendung vom realistischen zum expressionistischen Bühnenstil war praktisch durch die Inszenierung der Schreckerschen Oper „Die Gezeichneten" im Frühjahr 1916 in letzter Konsequenz erfolgt. Auf andeutende Weise, vielfach nur durch Vorhänge und besondere Lichtwirkung (wie noch ausgeprägter im „Urfaust"), war der szenische Rahmen von Fr. K. Delavilla geschaffen worden.

Die Absicht des Generalintendanten Zeiß war es, den „Urfaust" als Gedicht, ohne Theaterschwere, ohne beschwerenden Kulissenzauber zu geben. So kam die am meisten ausgeprägte Inszenierung im expressionistischen Stil, der „Urfaust", zustande. Zeiß äußert sich selbst hierzu: „Die Hauptsache für die Aufführung blieb die Dichtung selbst und die Möglichkeit, den Jugendwurf mit seiner gedrängten Szenenfolge in raschem, stürmischen Verlauf abrollen zu sehen. Darum durfte das Werk nicht mit der üblichen Bühnenmaschinerie beschwert erscheinen, nicht mit Verwandlungstechnik und den übrigen Künsten des Theatermeisters. Der innere dichterische Gehalt in seiner sprachlichen Form sollte rein und ungehemmt zu uns sprechen." 214) So wurde auch der gesamte „Urfaust" ohne jegliche Kürzung gegeben.

Der szenische Rahmen von Delavilla.

Das Bühnenbild von Delavilla baute sich, in bisher noch nicht angewendeter Ausschließlichkeit, auf drei Faktoren auf, die man schematisch folgendermaßen bezeichnen darf: Flächen, Farben, Licht. Dabei ergab sich durch absichtlich spärliche Verwendung von Requisiten und durch graduelle Änderung der drei Hauptfaktoren in den gesamten einundzwanzig Bildern eine Variierung, deren Hauptzweck es war, konform mit der Regie, dem stimmungsmäßigen Gehalt, der ja im „Urfaust" viel stärker hervortritt als in der späteren Fassung, bildhafte Stützen zu verleihen. Das Schema der Bühne war ungefähr folgendes: Etwa zwei Meter von der Rampe zurückweichend erhob sich ein Podium von rund fünfzig Zentimeter Höhe, das bis zum Schlußvorhang reichte. Zu beiden Seiten der Bühne, in der Tiefe des Podiumbeginnes fielen zwei graue Vorhänge herab, die je nach Bedarf vor- oder zurückgezogen werden konnten; die graue Farbe war für die Vorhänge gewählt worden, weil die verschiedenen Farbnuancen so am leichtesten und besten herzustellen waren. Die Lichtquellen selbst lagen in der Kuppel des Zuschauerraumes, in der Rampe und den Soffitten. Die Darsteller wurden besonders durch helle oder dunkler abgetönte, sich von oben nach unten zu ver-

---

214) Karl Zeiß: Inszenierungsprobleme. Aus dem Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen, „Deutsche Bühne", Bd. 1., Hrsg. Georg Plotke.

breiternde Lichtkegel getroffen, die entweder von links oder rechts seitlich oben (aus der zweiten Kulissengasse) oder ganz von oben herunter auf die Bühne fielen. Kostüme und die spärlich verwendeten Requisiten waren dem gotischen Stil angepaßt.

Studierzimmer: Die Vorhänge seitlich und im Hintergrund sind in grauer Grundfarbe gehalten. In der Mitte der Bühne, auf dem Podium erhebt sich das Pult, an dem Faust während des Monologes steht. Von links oben fällt ein weißer Lichtkegel auf diesen, „sodaß rembrandtisch das Haupt des Titanen hervortritt".

Auerbachs Keller: Die Vorhänge im Vordergrund sind ganz beiseite gerafft und von buntem, mattem Licht, teils aus der Sofitte, teils von der Ampel herkommend, getroffen. Die Ampel, die in der Mitte des Bühnenraumes über dem Tisch der Zecher hängt, verleiht durch ihre Beleuchtung der Gruppe der Studenten die größte Farbigkeit und Lebhaftigkeit.

Die Gartenszenen: Im Hintergrund ist wieder der, stark durch Raffen gefaltete, grün beleuchtete Vorhang. Der rechte vordere Vorhang ist ungefähr zwei Meter nach der Bühnenmitte zu vorgezogen, der linke Vorhang dagegen völlig beiseite gerafft. Der rechte Vorhang deutet einen Baum an, an dem in gleicher Bühnentiefe eine Bank steht. Von links oben seitlich, aus der zweiten Gasse, fällt ein Lichtstrahl auf die jeweils sich abspielenden Szenen, so bei der Liebesszene (Gartenhaus) und dem Religionsgespräch.

Zwingerszene und „Am Spinnrad": Die leicht gerafften Vorhänge sind blau beleuchtet. An der linken Seite ist ein einfaches Kreuz angebracht, vor dem Gretchen später hinkniet (Zwinger). In der Mitte Gretchen selbst, von einem breiten gelben Lichtkegel getroffen (in beiden Szenen gleich). Die Gestalt bleibt, auch beim Gebet, so weit in der Mitte, daß die Symmetrie des Bildes nicht gestört wird.

Am bekanntesten ist die Szene „Am Rabenstein". Diese kurze Szene mit ihren expressionistisch abgerissenen Sätzen wird als vorüberhuschendes Schattenbild von Faust und Mephisto vor einem transparenten Vorhang dargestellt.

Die Straßenszenen (sowie die Valentinszene): Die Vorhänge im Vordergrund sind leicht gerafft und in der Grundfarbe gehalten. Ebenfalls grau sind die hinteren, aber glatten Vorhänge. Vorne vor dem Podium steht eine Bank, auf die sich Valentin während seines Monologes setzt.

Die Domszene: Der linke vordere Vorhang ist faltig nach der Mitte zu hingezogen, sodaß er etwa wieder auf zwei Meter in den Bildausschnitt hineinragt, der rechte Vordervorhang ist ganz beiseite gerafft. Der Hintervorhang ist ebenfalls leicht gefaltet, sodaß die lang herabwallenden Draperieen die Bedeutung von Säulen bekommen. Rechts hinten ist er etwas zurückgeschlagen, sodaß man Ausblick auf ein paar knieende Frauengestalten hat, deren große weiße Hauben den geschaffenen Ausschnitt gut gruppiert ausfüllen. Links im Vordergrund kniet Gretchen. Die Farbe für diese Szene ist sattes Violett und Orange.

Kerkerszene: Der linke Vordervorhang ist diesesmal beiseite gerafft und der rechte faltig nach der Mitte zu hineingezogen. Im Mittelgrund, etwas nach links zu liegt Gretchen auf dem Strohlager, durch einen mattgelben Lichtstrahl von schräg links oben getroffen. Im Vordergrund, also vor dem Podium und dem Vordervorhang tritt Faust auf und später Mephisto. Letzterer bleibt im Vordergrund rechts stehen, wäh-

rend Faust bis zur Kante des rechten Vordervorhangs vorschreitet. Während der Reden Gretchens bleibt Faust an diesem Platze. Die Farbe für die Szene ist in dunklem Blau gehalten. Wir finden in den Pressestimmen neben Anerkennung der Gesamtinszenierung einschränkende Kritik gegenüber dem szenischen Rahmen. „Bei allem Spielraum, den die Phantasie des Zuschauers haben soll — und darf, ein Gartenhäuschen, ein Garten, eine Straße usw., müßten als solche klar erkennbar sein; und der Vorhang, der gestern als Hintergrund in den verschiedensten Farben verwandt wurde, war auf die Dauer eintönig — — —". 215) Dann die Stimme der Frankfurter Zeitung 216): „. . . so sehr hielt das Wort in Bann, mochte sich aber schwer in der Zeitlosigkeit der Szenerien (wallende farbige Vorhänge und Draperien) fügen, die dem Auge garnichts geben und öfters sogar Andeutungen des umweltlichen (bei der Gartenszene, Gretchens Zimmer) schuldig bleiben." Der Berichterstatter macht hier einen grundsätzlichen Fehler, der durch die besondere Anschauungsart, zu dem der realistische Bühnenstil zu leicht erzog, zu erklären ist, nämlich den Fehler der getrennten oder bestenfalls der nur im logischen Zusammenhang vorgenommenen Betrachtung zweier Faktoren, die mit dem Expressionismus ihr getrenntes Nebeneinanderleben aufgegeben haben und in gegenseitiger Durchdringung einzig und allein dem Ausdruck des Sinnes und des Stimmungsgehaltes dienen. Diese vorher zitierten Urteile gingen also bereits mit falschem Maßstab an diese Aufführung heran. Die beste Antwort auf die Einwände erteilte Zeiß selbst: „Wer sich einverstanden erklärt, daß lang herabwallende Stoffvorhänge Kirchenpfeiler vortäuschen, der darf konsequenterweise auch nichts dawider haben, wenn mit denselben Mitteln Häuser und Straßen angedeutet werden. Man mag darüber streiten, ob es nicht angezeigt gewesen wäre, in der Gartenszene ein Stück Natur sehen zu lassen. Zugegeben! Aber das Grundprinzip läßt sich doch für eine solch bestimmten Zwecken dienende Aufführung kaum angreifen. Der Gedanke sollte ja überhaupt auf solche Dinge garnicht hingelenkt werden, sie sollten von dem reinen Klang der Dichtung dem unbefangenen Hörer und Betrachter verschwinden." 217) Wie weit Zeiß objektiv Recht gegeben werden kann, ist eine völlig nebensächliche Frage. Recht hatte er insofern gehabt, als rein äußerlich gesehen, die Aufführung den stärksten Beifall hatte und es in der weiteren Spielzeit zu insgesamt zwölf Wiederholungen brachte. In der Hauptsache aber behielt er deshalb Recht, als der von ihm gepflegte Stil weiterhin eine besondere Bedeutung behielt und darüber hinaus in der folgenden Zeit sich die dominierende Stellung im Bereiche der gesamten Bühnenkultur eroberte. (Siehe die Weichertsche und die Kronachersche Inszenierung, die auf einem ausgebauten expressionistischen Stil aufbauen.)

Mit besonderer Sorgfalt war die Musik für diese Faustaufführung gewählt worden. Natürlich verzichtete Zeiß auf sämtliches melodramatische Beiwerk. Nur den Liedern und Szenen, die ausdrücklich eine Vertonung verlangen, war eine solche beigegeben worden. Für den „König in Thule" war die alte Komposition des Freiherrn von Seckendorff gewählt worden. Für Mephistos Lied „Es war einmal ein König" Beethovens Vertonung, für „Es war eine Ratt' im Kellernest" die Komposi-

215) Frankfurter Generalanzeiger, 9. Mai 1918, Morgenblatt.
216) 10. Mai 1918, Morgenblatt.
217) Zeiß: Deutsche Bühne, S. 314.

tion vom Fürsten von Radziwill. „Von erschütternder Wirkung in der Domszene erwies sich die wenig bekannte Musik von Franz Schubert zu den „Exequien der Mutter Gretchens". 218)

Die Spielleitung hatte Zeiß selbst in die Hände genommen. Die Besetzung der Hauptrollen war folgende:

Faust: Ebert
Margarethe: Gerda Müller
Mephisto: Taube.

Ebert als Faust: Zu der Darstellung Eberts ist ein Aufsatz von ihm erhalten, der über seine Arbeit an der Rolle einen entscheidenden Aufschluß gibt. 219) Er schreibt da: „Die Bedeutung des rhythmisch-musikalischen Elements ist mir vor einigen Jahren zum ersten mal überwältigend klar geworden bei der Arbeit am „Faust". — — — Da, wo sich auch bei mir sehr bald ein Bildereindruck eingestellt hatte — — — zwangen mich jetzt der Rhythmus dieser ersten Zeilen (des Monologes) mit ihrem eigentümlichen gigantischen Stampfen so unbedingt in ihren Bann, daß ich sie selbst beim wiederholten Lesen nicht loszuwerden vermochte. — — — Mein Gefühl versagte die Durchdringung, bis ich schließlich den Mut fand, den mich immer wieder „störenden" Rhythmus selbst nachzuprüfen. — — — (es folgt die rhythmische Auslegung der einzelnen Verse des Monologes, die ihren Höhepunkt in der Zeile: „Drum hab ich mich der Magie ergeben" findet). Gewiß hatte ich den Wortsinnn bei meinen Empfindungen nicht ausschalten können, ich will sogar zugeben, daß er mehrfach bei der rhythmischen Auffassung einzelner Zeilen, wie bei der Tempogebung des Ganzen — mehr besonders dem ungeheuer wuchtigen der ersten Zeilen — einer intuitiven Erfassung teilhaftig wurde, die vielleicht jener Stimmung bei Goethes eigener Konzeption — entsprach, als er diesem chaotischen (und meist so ruhig-nachdenklich gesprochenen) Monolog die Worte voranstellte: Unruhig am Pult." Auf den Zug der Wahrhaftigkeit vertrauend, der aus diesem Aufsatz hervorgeht, können wir bei der Darstellung Eberts folgern, daß er aus dem Zwang seiner künstlerisch empfindenden Persönlichkeit heraus mit der bisher üblichen Schablone der Rollendurchdringung gebrochen hatte und dem Wort in seiner rhythmischen Bedeutung, und dadurch in seinem Sinne auf ganz unmittelbare Art nahe kam. Daß er dabei, wie er gesteht, nicht auf die Hilfsmittel der alten Auffassung verzichten konnte, war nicht nachteilig da dieses Hilfsmittel tatsächlich Hilfsmittel und nur Dienerin am ursprünglichen Rollenaufbau sein durfte. Andererseits kam diese Auffassungsart des Hauptdarstellers dem Gesamtstil zugute, der ja die reine Dichtung, unterstützt von der reinen Anwendung spezifischer Kunstgebiete, interpretieren wollte. Was käme dieser Absicht stärker entgegen, als eine Rolle, die in erster Linie auf der reinen Anwendung des Wortes beruht, unverfälscht durch das sich Vordrängen einer individuellen Vorstellungswelt, und die sich deshalb organisch in das Gesamtgefüge der Inszenierung eingliedern muß? Der Generalanzeiger stellte als äußere Wirkung fest, daß er „diesmal mit vollem Recht schon im Eingangsmonolog stärkere feurig beseelte Leidenschaft geben — — — durfte". 220) Natürlich entspricht diese Auflockerung der Monologe der besonderen Eigenart des

---

218) Zeiß: Deutsche Bühne, S. 314.
219) In der Zeitschrift „Deutsche Bühne", S. 342, „Über die Arbeit des Schauspielers".
220) Frankfurter Generalanzeiger, 9. Mai 1915, Morgenblatt.

„Urfaust" gegenüber der vollendeten Form, denn im „Urfaust" ist der Gelehrte der Studierzimmerszenen an sich schon jung und leidenschaftlich bewegt und hat den Hexentrank durchaus nicht nötig, um der Liebhaber zu werden. So „fand auch Herrn Eberts Faust, der seinen Anfangsmonolog gar zu titanisch herausgeschleudert hatte, als Liebhaber, herzlich, leichtblütig, unbekümmert war und im Streit mit Mephisto mächtig heraus ging, erschütternden Ausdruck." 221)

Robert Taube als Mephisto war „ein rassiger, weltmännischer, spöttelnder Begleiter." 222) Seine scharfe, zielsichere Dialektik und seine biegsame Gestalt befähigten ihn dazu, den Mephisto „nach allen Seiten hin" zu beherrschen. 223) „Sein Teufel ist klug, frech, ironisch, diabolisch und wie er etwa in überlegener Schulmeisterweisheit den Studenten abfertigte, da konnte man ihm schon bestätigen: Allein der Vortrag nützt dem Redner viel". 214) In der Anlage war, unterstützt durch die kluge Gesamtregie und die ungleich einfachere Interpretationsmöglichkeit der Mephistorolle im „Urfaust", diese durch Robert Taube voll ausgewertet, ohne daß er den Accent auf diese oder jene Auffassung oder etwaige Effekte zu legen brauchte.

Gerda Müller als Margarethe. Die Gretchenhandlung ist im „Urfaust" schon völlig der Anlage nach enthalten. In diesem Falle jedoch stellt die Rolle weit höhere Ansprüche, eben dadurch, daß die ganze Fülle der Handlung in so konzentrierter Form gebracht werden muß, daß es für die Darstellerin kein Ausruhen geben kann. In diesem Falle wurde das eben Gesagte noch dadurch verstärkt, daß der szenische Ablauf äußerst schnell vor sich ging. Daß Gerda Müller hier die einzige Möglichkeit, diese Rolle zu beherrschen in Nuancierungen und dem Wechsel des Tones erblickte, ist keineswegs als Fehler zu buchen, wie es der Generalanzeiger tat: „Neben ihm als Gretchen Fräulein Müller, die vielleicht zunächst noch schlichter, noch einfacher hätte sein können — — — um dem Ideal der Rolle völlig gleich zu kommen." Dagegen schrieb die Frankfurter Zeitung nichts von einem solchen Fehler, sondern erkannte rückhaltlos an, daß sie „in kaum je erlebter Unschuld, Einfachheit und Schmerzensgewalt — — — das Gretchen verklärte." Nach Befragen von damals anwesenden Augenzeugen möchte ich mich für die erste, allerdings positiv gefaßte Beurteilung des Generalanzeigers entscheiden. Besonders fällt dafür ins Gewicht, daß die schauspielerische Begabung der Schauspielerin auf dem sentimental-dramatischen, als auf dem naiv-lyrischen Gebiete lag. (Zwei ihrer Glanzrollen waren die Mariamne in Hebbels „Herodes und Mariamne" und die Judith in Hebbels „Judith und Holofernes.") Aus diesem Grunde brachte sie denn auch das schuldvolle und gequälte Gretchen besser zum Ausdruck als das liebende. Das bestätigt der Generalanzeiger: „— — — die denn aber in dem Lied „Meine Ruh ist hin" und zumal in der Kerkerszene den Schmerz der gequälten Kreatur hinreißend zum Ausdruck brachte."

Zum Vergleich mit der Zeißschen Inszenierung ziehe ich nun die Urfaustaufführung von Fritz Richard Werkhäuser mit dem Rhein-Mainichen Künstlertheater heran, die am 15. Januar 1937 in Wetzlar zum ersten Male stattfand. Das Bemerkenswerte in diesem Vergleich besteht darin, daß beide Inszenierungen von demselben Grundgedanken aus-

221) Frankfurter Zeitung, 10. Mai 1918, Morgenblatt.
222) Frankfurter Zeitung, 10. Mai 1918, Morgenblatt.
223) Frankfurter Generalanzeiger, 9. Mai 1915, Morgenblatt.
224) Frankfurter Generalanzeiger, 9. Mai 1915, Morgenblatt.

gingen nämlich, das Gedicht möglichst unverfälscht auf die Bühne zu bringen. Bei Beiden Sparsamkeit in der Dekoration und bei Beiden ein Stilisieren des Bühnenbildes, obwohl gerade in der Art des Stilisierens der grundsätzliche Unterschied der szenischen Behandlung liegt. Bei Zeiß der unbedingte Wille zum Expressionismus, der mit imponierender Konsequenz durchgeführt wurde, bei Werkhäuser die sichtliche Gebundenheit in einem gemäßigteren neueren Zeitstil, der das ausgeführte, monumentalische Bühnenbild wieder entwickelt, aber auch in dieser Richtung stilisiert hat. Daß sich bei der Werkhäuserschen Inszenierung expressionistische Reminiszenzen fanden, ist von zwei Faktoren abhängig. Erstens hat in unserer Zeit und in der jüngstverflossenen(seit etwa 1920) kein absolut herrschender Bühnenstil bestanden (abgesehen vom Expressionismus, der die universale Grundlage für alle Stilarten dieser Zeit bildete), sondern auch jetzt leben und lebten neben dem sich allmählich herauskristallisierenden „stilisierten Realismus" (der dem oben angedeuteten entspricht) verschiedene Stilarten ihr durchaus selbständiges und bedeutsames Eigenleben. 225) Ich belasse es bei der Feststellung dieser Tatsache, denn ein Eingehen auf diesen Punkt brächte uns nicht weiter.

Zweitens mußte das Bestreben der Rhein-Mainischen Wanderbühne darauf hinausgehen, die Dekorationen möglichst einfach zu halten, um sie den verschiedenen Raumverhältnissen der besuchten Städte schnell und ohne wesentliche Änderung anpassen zu können. Aus dem ersten Grunde durfte man, ohne unkonsequent zu werden, sich des Expressionismus bedienen, was durch den zweiten Grund hätte zur Forderung erhoben werden können. Man begnügte sich aber damit, nur drei kleinere Szenen auf expressionistischen Boden zu stellen, während alle anderen Szenen grundsätzlich davon Abstand nahmen zugunsten der neuen Richtung. Nichts kann besser den besonderen Stilwillen Werkhäusers beweisen als diese Feststellung.

Wir kommen nun zur Beschreibung des szenischen Bildes, das folgendermassen im Regiebuch Werkhäusers angegeben ist: „Der Bühnenausschnitt stellt einen großen gotischen Bogen dar, gestützt von einem schweren dreiteiligen Pfeiler. Rechts vorne führen ein paar Stufen zu einem bogenförmigen Eingang, der als Auftritt dient. Links vorn Bogenfenster. Im Hintergrund wechselnde Prospekte. Diese Szenerie bleibt während aller zwanzig Bilder unverändert. Die Verwandlungen geschehen nur durch wechselnde Prospekte und hereingeschobene Möbel, Requisiten usw. Im siebenten Bild wird der Pfeiler durch Anhängen einer Baumkrone in einen Baum verwandelt." Abgesehen von der ganz anderen Basis, auf welcher die Werkhäuserschen zum Unterschied von den Zeißschen Bühnenbildern beruhen, ist eine Gleichartigkeit in der Behandlung des Rahmens festzustellen. Hier der gotische Bogen, dort die Vorhänge zu beiden Seiten der Bühne. Aber bereits in dieser rein äußerlichen Übereinstimmung ist die Gleichartigkeit erschöpft, denn schon die künstlerischen Funktionen der Rahmen sind organisch aus dem besondern Stielgefühl der jeweiligen Inszenierung hervorgegangen und lassen sich in kein Verhältnis mehr zueinander bringen.

Der Hauptunterschied ist bereits aufgrund der verschiedenen Bedingungen klargelegt. Als Beispiel möchte ich die Dekorationen der Gartenszene anführen. Bei Zeiß sind es grün beleuchtete Vorhänge, die den Schlußprospekt bilden. Bei Werkhäuser eine als gegenständlich ausgeführte Mauer, über die die Dächer und Giebel der Nachbarhäuser ragen.

225) Ludwig Wagner: Der Szeniker Ludwig Sievert.

Zudem ist der Baum als solcher durch die Baumkrone, die am oberen Teil der gotischen Säule angebracht ist, eindeutig als Baum gekennzeichnet, während bei Zeiß nur die Andeutung von einem Baum gegeben wurde, und der Illusionskraft des Zuschauers die Ausführung des Bildes, soweit individuell nötig, überlassen blieb. Das einzig stilisierte an der Werkhäuserschen Gartenszene ist der Rahmen und der Pfeiler, wobei Beides ein, für die innere Struktur des Werkes geformtes Symbol bedeutet, was den Durchgang durch den Expressionismus deutlich erkennen läßt. (In der naturalistisch-realistischen Stilepoche Claars wäre eine solche auch im bescheidenen Rahmen gehaltene Symbolgestaltung nicht möglich gewesen. Damit ist auch der Unterschied zwischen dem heutigen und dem damaligen Realismus angedeutet.) Wie oben schon gesagt, bediente sich Werkhäuser des reinen expressionistischen Gestaltungsweges an drei Stellen. Es waren dies die Szenen: „Land-Straße" (nur im „Urfaust"), das achtzehnte Bild (im vollendeten ersten Teil als „Trüber Tag, Feld" bezeichnet), und ein „Luftprospekt" vorgeschrieben. Bei dem achtzehnten Bild keinerlei Requisiten, bei „Land-Straße" ein Kreuz zur Rechten und bei der Rabensteinszene links ein Galgen. Über allen drei Szenen liegt Dämmerung, die das Schattenrißhafte der Vorgänge betont. An dieser Stelle läßt sich eine Ähnlichkeit mit der Einrichtung der Rabensteinszene bei Zeiß feststellen. Es liegt jedoch in der Eigenart dieser Szenen, daß eine andere bildhaftere Wiedergabe dieser aphoristischen und ganz auf expressive Stimmung abgetönten Form ganz außer Betracht liegt. Wir können also feststellen, daß der Gesamtstil durch diese, auf der Grenze stehenden Szenen nicht verletzte wurde.

Im Gegensatz zu Zeiß, der den „Urfaust" ganz ohne Kürzungen gegeben hatte, finden sich bei Werkhäuser folgende Striche:

Studierzimmer und Schülerszene:

St. 45—64 . 81—85 . 185—194 . 199—204 . 315—320 . 330—332.

Auerbachs Keller:

St. 11 (Danckt Gott) — 12 (Papst wählen)
15 (Eine Hammelsmauspastete) — 21 (und das um — —)
1: (Bey Wurzen) — 17 (fidel werden)
28 (und schlafe) — 30 (einzusuckeln)
Gretchens Zimmer: Str. 596—604
Faust—Mephisto: 1413—1425

Trüber Tag, Feld:

Str. 5 (Steh nur) — 7 (Gegenwart)
Str. 1 (Wandle ihn) — 8 (Verworfenen)
Str. 10 (daß nicht das erste) — 12 (des Ewigen)
Str. 17 (an den Felckgen) — 18 (überschnappt)
Str. 19 (auswirtschafften kannst) — 29 (Endigst du?)
Str. 31 (Ich kann die Bande) — 32 (nicht öffnen)
Str. 34 (Greiffst du) — 2 (zerschmettert)
Str. 8 (Noch das) — 9 (Ungeheuer)
Str. 12 (Hab ich alle Macht im Himmel und auf Erden?)

Verhältnismäßig leicht ist es, das Gerüst der „äußeren Regie" zu rekonstruieren, da dieses von der von außen leicht überschaubaren Arbeit des Regisseurs abhängt. Wesentlich schwieriger ist es, das Bild der „inneren Regie" zu entwickeln, da dieses von allen den unberechenbaren Faktoren abhängig ist, die eine Aufführung zusammensetzen, bedingt in erster Linie von der Darstellung. Wir können hier durch einen Vergleich

mit der Zeißschen Inszenierung dem Gesamtbild dieser Aufführung näher kommen. Zeiß erreichte einen völligen Zusammenklang zwischen den drei bestimmenden Faktoren: dem Bühnenbild, der Spielführung (Regie) und der Darstellung, die aus einem hervorragend eingespielten Ensemble resultierte. Bei Werkhäuser waren die beiden ersten Faktoren erfüllt, dagegen fehlte das letzte bestimmende Glied in der Leistungskette, die erst vollständig ein abgerundetes Bild von der Aufführung ergibt. Will sagen: es fehlte die gepflegte Ensembleleistung, die schon durch das mittelmäßige, aber gut durchgebildete und aufeinander abgestimmte Spiel jedes einzelnen Darstellers erreicht wird. Wir kommen darauf im nächsten Abschnitt zu sprechen. — Die äußere Regie, die stark gehemmt war durch die Beschränkungen in technischer Hinsicht, aber nie über die ihr gesteckten Grenzen hinauszustreben versuchte, stand, wie es bei einer ernstzunehmenden Kunstleistung selbverständlich ist, in dienender Stellung zur inneren Regie. Trotzdem war es ihr nicht möglich, diese dienende Stellung überall auszufüllen. So konnte in „Auerbachs Keller" der Zaubervorgang (in der äußeren Wirkung) zu wenig stark durchgeführt werden, und so ging an der Schwäche des Chores in der Domszene die überwältigende innere Dramatik zum Teil verloren. Daß der Eindruck der Gesamtregie durch diese Mängel jedoch weniger leiden brauchte, liegt an der sauberen und konsequenten Arbeit, mit der Werkhäuser, begünstigt durch das stilistisch eindeutige Bühnenbild, an die innere Gestaltung der Szenen Hand anlegte. Die innere Regie erkannte die einzige Chance, die ihr durch alle Einschränkungen übrig blieb, darin, daß sie die einzelnen Szenen als sauber gegliederte, von darstellerischen Farbnuancen durchzogene Miniaturbilder gab. Daß der Stil der Dichtung damit getroffen war, ist schon weiter oben gesagt worden. Daß der Grundton vielleicht noch gemäßer, wenn auch im Effekt weniger stark und mitreißend getroffen war, wie bei Zeiß, ist als weiteres positivum festzustellen.

Die Darstellung:

Siebert als Faust hatte seine besten Momente, wenn er, sich der Spielleitung überlassend, den Monolog interpretierte und zwar „bei aller Verhaltenheit insgesamt mehr Gewicht auf die Ausdeutung des seelischen Vorganges legte." 225a) So war Siebert im Monolog, dem Sinne der Dichtung gemäß „mehr Stürmer und Dränger, als Unzufriedener, der sich der Verzweiflung nahe sieht." 226) Sein Vortrag war in diesem Teil dem Wortsinne nach gegliedert und undeklamatorisch. Er „bemühte sich, den Faust aus der großen Einfachheit heraus zu sprechen; ein ergebener Diener des Wortes". 227) Später allerdings, im Gegenspiel zu den, ihm auch rollenmäßig überlegenen Partnern hatte er „keinen ganz leichten Stand". 228) Die menschliche Überlegenheit, um die sich seine Grundhaltung bemühte, ging ihm in den folgenden Szenen mehr und mehr verloren, und „gegen Ende — — — droht sie zu erstarren." 229)

Treßner als Mephisto spielte seine Rolle mit „komödiantenhafter Ausgelassenheit" 230), trotzdem seine Maske keinen Zweifel über das Teufelsmäßige der Rolle läßt". Er war immer satanisch unbarmherzig

225a) Wetzlarer Anzeiger vom 18. Januar 1937.
226) Offenbacher Zeitung, 16. Februar 1937.
227) Frankfurter Generalanzeiger, 26. Februar 1937.
228) Offenbacher Zeitung, 16. Februar 1937.
229) Stadtblatt der Frankfurter Zeitung, 28. Februar 1937.
230) Der Mittag, 2. März 1937.

und meckernd, wie ein Böcklein." 231) Die Schülerszene führte er „zu überlegener Heiterkeit" 231a) und hatte ebenfalls „seine köstlichsten Augenblicke in den Szenen mit Marthe Schwerdtlein," 231b) des Knicksens und Tänzelns zwischen dem Teufel und den beiden Frauen ist viel." 232) Am meisten trifft als Gesamturteil folgendes zu: „Alfred Tressners Mephisto erinnerte an den Teufel des Puppenspiels, ein böser, verschlagener Kobold, der das Spiel auflockerte und es ins Theater verwandelte." 233).

Marianne Wedemeyer als Margarethe:

Sämtliche Pressestimmen waren sich im grundsätzlichen über den Eindruck, den diese Darstellung hinterlassen hatte, einig. In erster Linie wurden Mädchenhaftigkeit, Anmut und Ursprünglichkeit der Darstellerin gerühmt. Es ging von ihr „die tiefste Erschütterung an diesem Abend" aus 234) „Die Leidenschaft des verstörten Herzens dringt . . . ergreifend aus diesen schönsten Jugendworten deutscher Dichtung, die Schauspielerin ist echt in jedem Augenblick — —" 235) „Ihr Spiel fesselte von Auftritt zu Auftritt stärker." 236) Die Urteile über die Darstellung der dramatischen Szene, insbesondere der Kerkerszene, gehen jedoch auseinander. So „Der Mittag": „In die Größe der Kerkerszene wird die Darstellerin von selber noch hinein wachsen". Ähnlich die Landeszeitung für Rhein, Main und Lahn: „Daß die Kerkerszene des kalten Feuers der Leidenschaft ermangelte, beweist nur, wie echt die Schauspielerin aus ihrem eigensten Seelenbesitz gestaltete." Dagegen lautet ein anderes Urteil: „Waren schon das Gebet am Gnadenbild und der Zusammenbruch in der Kirche erschütternde Augenblicke, so wußte sie die Kerkerszene zum Höhenpunkte ihrer Rolle zu gestalten." 237) Ebenso folgender Ausspruch: „ — — und vereinigte die Aufmerksamkeit der Zuschauer in der Szene vor dem Muttergottesbild und im Kerker bis zur Anhaltung des Atems." 238) In jedem der Urteile aber steht in erster Linie das Positive, die Anerkennung des Organischen und stets Gefühlsgesättigten in der Gesamtdurchführung der Rolle. Lediglich in der Auffassung der Einzelausgestaltung weichen sie voneinander ab. Während die zwei zuletzt angeführten mit der Leistung an sich zufrieden sind, plädieren die beiden ersten für ein Reiferwerden der Darstellung die Forderung der Rolle. Das sind graduelle Unterschiede in der Auffassung. Das eine Gemeinsame bleibt jedoch bei allen: die Anerkennung einer stilvollen und mitreißenden Leistung.

Die Ausführung der Rollen ließ das Uneinheitliche der Ensembleleistung erkennen. Gehen wir dieser Uneinheitlichkeit auf den Grund, so kommen wir zu folgendem Ergebnis: Zuerst war der Darsteller des Mephisto, Alfred Treßner, der Gegenpol des Faust von Siebert, was ja den Sinn der Dichtung trifft. Aber auch theatralisch gesehen waren die beiden Darsteller Gegenpole. Treßner meisterte die Rolle und das Spiel bewußt von der komödiantenhaften Seite her, während Siebert nach einer solchen Meisterung suchte, sie aber nicht fand, weil das Spezifische, was Faust dem Mephisto in der Dichtung entgegenzusetzen hat,

231) Frankfurter Generalanzeiger, 26. Februar 1937.
231a) Stadtblatt der Frankfurter Zeitung.
231b) Generalanzeiger.
232) Der Mittag, 2. März 1937.
233) Landeszeitung für Rhein, Main und Lahn, 1. März 1937.
234) Frankfurter Generalanzeiger, 26. Februar 1937.
235) Stadtblatt der Frankfurter Zeitung, 28. Februar 1937.
236) Offenbacher Zeitung, 16. Februar 1937.
237) Offenbacher Zeitung, 16. Februar 1937.
238) Wetzlarer Anzeiger, 12. Februar 1937.

nämlich eine unbeugsame, wenn auch scheinbar gebeugte Persönlichkeit nicht vorhanden oder nicht genug herausgearbeitet war. Faust war zu ratlos. Von einer Beherrschung oder nur von einem Aufgehen in der Atmosphäre des Spieles, wie es bei Treßner der Fall war, konnte bei Siebert natürlich nicht die Rede sein. In der Hauptsache an dieser Diskrepanz scheiterte die Ausgeglichenheit einer Gesamtleistung. Das Gretchen der Marianne Wedemeyer entsprach in der theaterlichen Intensität vollkommen dem Mephisto Treßners. Von dieser Seite her wäre das Ensemble auch nicht gefährdet gewesen, auch nicht von der blassen Darstellung des Schülers, Wagners und Valentins, die ja ruhig einen blassen Hintergrund bilden dürfen. Aber wiederum hatte Siebert entgegen der Dichtung im Gegenspiel zu Marianne Wedemeyer dieser die schauspielerische Initiative lassen müssen, besonders stark hervortretend in der Kerkerszene, die ja eine harte Nuß für jeden Faustdarsteller ist. Trotzdem darf Faust nicht zur Folie herabsinken, wie es hier geschah, sondern mit jedem Augenblick muß man wissen, daß es die Tragödie Fausts ist, die sich hier abspielt.

8. Kapitel.

Die beiden Teile des „Faust" im Schauspielhaus vor der neuen Inszenierung auf dem Römerberg.

Die Neuinszenierung des ersten Teiles von Richard Weichert am 14. April 1925.

die dramaturgische Einrichtung:

Richard Weichert teilte seine Bearbeitung in vierundzwanzig Bilder ein (Hilfsregiebuch von Ludwig Wagner), die wir im folgenden mitsamt den vorgenommenen Kürzungen aufzählen werden. Fortgefallen war das Vorspiel auf dem Theater.

1. Bild: Prolog im Himmel (ungekürzt).
2. Bild: Die gesamte erste Studierzimmerszene. Str. 552—557 . 580—585
626—651 . 668—671 . 678—679 .
757—761 . 785—796 .
3. Bild: Die gesamte Szene „Vor dem Tor", einschließlich der Szene „Faust und Wagner" und „Bauern unter der Linde". Str. 1015—1019 .
1042—1047 . 1084—1085 . 1130—1141 .
1174—1177.
4. Bild: Zweite Studierzimmerszene bis Vers 1530 (Faust, Mephisto)
Str. 1186—1193 . 1212—1214 . 1254—1255 .
1255—1270 (Geistergesang: Erste gestrichene, dann die Anmerkung: Bleibt.) 1277—1291 . 1304—1311 .
1422—1425 . 1452—1456 . 1470—1490 .
11493—1496 . 1498— und 1500 .
5. Bild: Studierzimmer: (Faust, Mephisto). Str. 1536—1537 . 1562—1565
. 1595—1597 . 1613—1615 . 1650—1655 .
1718—1729 . 1752—1753 . 1785—1802 .
1810—1827 . 2055—2064 . 2067—2068 .
6. Bild: Auerbachs Keller. St. 2097—2100 .
7. Bild: Hexenküche. Str. 2343—2365 .
Str. 2369—2377 . 2394—2428 . 2433—2435 .
2450—2455 . 2457—2464 . 2532—2539 .
2554—2572 . 2591—2598 .
8. Bild: Straße (keine Striche.)
9. Bild: Abend. Ein kleines, reinliches Zimmer (keine Striche).
10. Bild: Spaziergang. („Bei aller verschmähten Liebe") keine Striche.
11. Bild: Der Nachbarin Haus (keine Striche).
13. Bild: Garten.
12. Bild: Straße (keine Striche).
Str. 3181 („Einen Strauß") („Geht! Ihr lacht mich aus").
14. Bild: Wald und Höhle.
Str. 3274—3275 . 3324—3327 .
3330—3338 .
3348—3359 . 3370.
15. Bild: Gretchens Stube (keine Striche).
16. Bild: Marthens Garten (keine Striche).
17. Bild: Am Brunnen (keine Striche).
18. Bild: Zwinger (keine Striche).
19. Bild: Nacht, Straße vor Gretchens Tür. Str. 3664—3677 .

20. Bild: Dom (keine Striche).
21. Bild: Walpurgisnacht.
Str. 3921—3927 . 4027—4045 . 4054—4055 .
4060—4069 . 4072—4123 .
4144—4175 . 4211—Schluß. also der gesamte Walpurgisnachttraum.
u. Nach 4200 kommen 4203—4208, dann 4201 und 4202, zum Schluß des Bildes 4209—4210 .
22.Bild: Trüber Tag, Feld. Str. 1 –(Erbärmlich)2(gefangen) . 4 (Bis)— 10 (Menschheit) 14 (Wandle)—21 (Verworfenen) . 22 (Jammer(— 2 (Verzeihenden) . 23 (Greifst du) — 7 (Mörder) . 8 (Noch das von dir(— 9 (Führe mich hin).
u. 10 folgend 11: „Habe ich alle Macht im Himmel und auf Erden?" (dann): „Ich fführe dich, und was ich tun kann, höre". (dann) weiter ohne Strich bis Schluß der Szene.
23. Bild: Nacht, offen Feld (keine Striche).
24. Bild: Kerker (keine Striche).
Eine größere Pause lag nach dem dreizehnten Bild, und eine kleinere Pause nach dem zwanzigsten Bild.

Um die Bedeutung Ludwig Sieverts als Bühnenbildner ganz zu würdigen, ist seine Tätigkeit als Regisseur mit in Betracht zu ziehen. 139) Er inszenierte z. B. in Baden-Baden Gozzis „Turandot" (1920) und Shakespeares „Was Ihr wollt". (1921). Wir können an seinem Bühnenbild in jedem Falle ein Eingehen auf die Intention des Regisseurs erkennen, was im Idealfalle zu einer organischen Verschmelzung zwischen Bühnenbild und Regie führt. (Ein ähnliches Beispiel, wenn auch leichter gelagert, sahen wir in der Zeißschen Urfaustinszenierung.) Ein derartiges Sich-Durchdringen der beiden Dienerinnen der Dichtung war auch bei der Weichertschen Faustinszenierung vorhanden. Vielleicht wäre der ursprüngliche Plan des Bühnenbildes der Regieabsicht Weicherts noch näher gekommen, die von Ludwig Wagner 240) folgendermaßen in Worte gefaßt wird: „Die Frankfurter Aufführung des „Faust" suchte neue Wege aus den rhythmischen Jumpulsen der Dichtung heraus, aus dem glühenden Sturm und Drang einer titanischen Phantasie." Es war geplant, das Spiel auf einer Mysterienbühne vor sich gehen zu lassen, die in Form der Weltkugel gebildet war, wobei, vom Prolog angefangen, die Auseinandersetzung zwischen Himmel, Erde und Hölle, um die es sich im „Faust" handelt, symbolisch vor Augen geführt werden sollte. Aus technischem Mangel heraus mußte dieser ursprüngliche Plan aufgegeben werden, und Sievert fand eine Raumlösung in einem schräg nach hinten ansteigenden Hufeisenterrain, mit Wegen, die steil nach oben führen und in der Mitte sich in einer Anhöhe vereinigen, durchbrochen von einer Torwölbung, die die Verbindung mit der Hinterbühne gibt und Auftritte von dort ermöglicht." 241) Diese Hufeisenform beherrschte als Rahmen das gesamte Spiel außer Gretchens Zimmer (Bild 9), der Nachbarin Haus (Bild 11), Wald und Höhle (Bild 14), Zwinger (Bild 18), welche Szenen in gewöhnlicher Zimmerdekoration spielte bzw. (die beiden zuletzt angeführten Bilder) vor schwarzen Vorhängen. Am stärksten wurde die Hufeisenform zum Vorteil beansprucht in folgenden Szenen: Prolog (1. Bild), Vor dem Tor (3. Bild), Hexenküche (7. Bild), Straßenszenen (5. 10. 12. Bild, Garten (13. und 16 Bild), Dom (20. Bild) und

239) Ludwig Wagner: Der Szeniker Ludwig Sievert.
240) S. 145 f.
241) Wagner, S. 145.

Walpurgisnacht (21. Bild). Eine Erörterung, wieweit die Grundform für jede einzelne Szene ausgewertet wurde, ist für uns überflüssig. Wir beschränken uns darauf, eine solche anzustellen, wo Regie und Bühnenbild am besten zusammenklingen. Dies ist hauptsächlich in der Domszene und in der Walpurgisnacht der Fall. Außerdem muß sich die Betrachtung auf die Szenen erstrecken, die in ihrer Gestaltung Ähnlichkeit oder Unterschied zu der späteren Kronacherschen Aufführung am deutlichsten erkennen lassen. Es sind dies der Prolog und die erste Gartenszene. Das Bild im Prolog weist eine verhältnismäßig starke Ausführung im Sinne des realistischen Momentes auf, im Gegensatz zu Kronacher, worauf wir noch zu sprechen kommen. Die drei Erzengel stehen als sichtbare Figuren auf drei, in die Grundform aufgenommenen Podesten. Himmlische Heerschaaren in bunten, glitzernden Gewändern sind im Hintergrunde sichtbar, Wolken in abwechselnd blauer, gelber und grüner Tönung sind auf den Rundhorizont projiziert. Der Herr wird als breiter Lichtstrahl dargestellt, der aus der Kuppel des Zuschauerraumes auf die Mitte der Bühne fällt. Mephisto steht wie eingekreist von dem Hufeisen in dessen Mitte, und bei seinem Gespräch mit dem Herren wendet er das Gesicht gegen den von oben hereinfallenden Strahl, so daß sein Gesicht immer voll dem Publikum zugekehrt ist. In der Gartenszene wird die Hufeisenform so benutzt, daß der Eindruck eines höher und höher steigenden Weges erweckt wird, der am Ende (rechts und links unten vorn) unter Weinlaub verschwindet. Auf diesem Wege gehen nun die beiden Paare auf und nieder, nach der Seite im Weinlaub verschwindend und im Gespräch von der Mitte hinten zurückkommend. Für die Domszene liegt uns der Entwurf Sieverts vor, der die deutliche Grundform zeigt, auf der von hinten nach vorne umrißhafte Gestalten kauern. In der Mitte ein riesiges, wuchtendes Kreuz, das sich über Gretchen, das an seinem Fuße kniet, zu senken scheint. In der Walpurgisnacht wird die Grundform in ihrer ganzen Höhe und Tiefe ausgenutzt. Während sich die Bühne dreht, rasen die Gruppen, durch wechselnde Beleuchtung getroffen, auf und nieder „in einem toll vorüberbrausenden Hexensabbath." 242) An für- und widersprechenden Urteilen fehlte es nicht. Es kommt uns aber nur darauf an, ohne einem Werturteil Raum zu geben, die Gestaltung als solche aufzuweisen.

Die äußere Regie Weicherts ist im grundsätzlichen bereits in Verbindung mit dem szenischen Rahmen im vorigen Abschnitt besprochen worden. Hier kommt es auf die Wortregie an. Schon bei der oberflächlichen Durchsicht des Hilfsregiebuches fallen viele Anmerkungen über Tonfall, Tempogebung, Anmerkungen auf, wie: verhalten, steigernd, ganz gemütlich, spottend, charmant, ganz hoch, ganz hell, dumm. Für die äußere Regie ganz sparsame, aber gründliche Anweisungen, wie z. B. über die Anfangsstellung der Darsteller, über Farbe, Intensität, Steigerung, Schwächerwerden des Lichtes, über den Einsatz der Musik und der sparsam verwendeten Effekte (außer in der Walpurgisnacht). Alles in allem zeigt sich eine äußerst gründliche, bis ins einzelne gehende Durcharbeitungsweise ähnlich der Partitur einer Sinfonie.

Über den Grundsatz der inneren Regie ziehen wir in erster Linie einen Aufsatz von Richart Weichert heran aus den „Blättern der Städtischen Bühnen, Frankfurt a. M. 1925". Er schreibt dort in seinen Anmerkungen zur Faustregie: „— — — Weihe und Dienst am Wort wird die ehrfürchtige Einstellung sein müssen. Ohne Streben nach gesuchter

242) Wagner, S. 145 f.

Originalität wird man aber dennoch vor dieses Werk treten müssen, als ob es erstmalig, also neu zu gestalten sei, denn gerade dieses Gedicht ist durch 90jähriges Bühnendasein mit allen Nachteilen übelster Tradition belastet, ist verunziert durch Nuancen, Sinnlosigkeiten und Entstellungen effekthascherisch ungeistiger Regie- und Komödiantenmätzchen. — Hier will die Frankfurter Inszenierung radikal ausrotten. Alle jene Mätzchen sind ausgemerzt. Da es sich bei Faust um ein Werk handelt, das nicht eigentlich für die Bühne gedacht ist, ging ich von der Erwägung aus, dem Werk seinen Sondercharakter eines Weihespiels zu bewahren und es nicht durch gewaltsame, verstümmelnde Streichungen gewissermaßen „dramatisch" zu machen. Ich lasse ihm die lyrisch tönende Wortmusik und die süddeutsche epische Lust am Detail, am schildernden Auskosten." Aufgrund einer klaren Erkenntnis des Gegebenen und mit der Verfolgung einer bestimmten Absicht war es Weichert möglich, eine konsequente Haltung zu wahren, wenn auch durch die Mittel, mit denen er diese zu erzielen suchte nicht immer eine einheitliche und vorteilhafte Wirkung herauskam. So finden wir wegen der wenig gekürzten Monologe öfters die Anmerkung: „Tempo für die Rede Fausts" im Regiebuch verzeichnet, was in der Auswirkung folgendermaßen vom Generalanzeiger 243) beanstandet wurde: „Er (Wilhelm Klitsch als Faust) spricht stellenweise so schnell, als wolle er andeuten: ich habe viele hundert Verse zu erledigen." Die Frankfurter Zeitung 244) schrieb: „Bei Faust und Mephisto zu häufig ein monotones Prestissimo, das ein geistiges Mitkommen des Publikums unmöglich macht. — — — Das rasende Tempo sollte der Spielwirkung dienen." Dem zweiten Grundsatz, nämlich das Vermeiden von Bühnenmätzchen konnte der Regisseur durch die besondere Dynamik seiner Regie und die Kraft seiner Darstellerschaft gerecht werden.

Für die Beherrschung des dramatischen Raumes und für die vielfältige Ausdruckskraft in der Regie Weicherts war die Walpurgisnacht bezeichnend, wo alle Register der inneren und äußeren Stimmunggebung (in theaterlicher Bedeutung) gezogen wurden. Die besondere Eindringlichkeit trat wiederum am deutlichsten in der Domszene zutage, was aus folgender Äußerung hervorgeht: „Der Raum schwarz verschwimmend, ohne jede andeutende Dekoration . . . Im weihrauchdurchwölkten Kirchenschiff, das man aus dem Dunkel in ungewissen Umrissen nur ahnt, knieen Beter und Beterinnen — — — die Luft zittert vom dröhnenden Orgelton, — — — fiebrische Visionen einer überhitzten Phantasie jagen durch den Raum und peitschen das geängstete Gretchen, das in Gewissensqual vor dem Kreuz hingeworfen ist. Dunkler Tubaton der Posaunen mischt sich mit den hohen Sopranen singender Frauen und den dunklen Bässen der Männer, die Monotonie rosenkranzbetender Menschen, die Glaubenstrunkenheit und religiöse Ekstaße, die fiebrische Hingabe, das Entzündetsein von tausend Menschen stürzt auf die Gepeinigte, die zerquält und zerängstigt vor dem Kreuz ohnmächtig zusammenbricht. Ein Bild, das fast nur Sekunden dauerte, das aber einen der stärksten Eindrücke gibt, die das Theater überhaupt zu bieten vermag." 245) Wenn wir versuchen, in abstrakten Begriffen den Kern der Regie dieser Faustaufführung zu umreißen, so kommen wir zu folgendem Ergebnis: Das symbolische Prinzip herrscht hier absolut. In der Hauptsache äußert es sich im bereits ausgeführten Stil, der mit dem expres-

243) 15. April 1925.
244) 17. April 1925, 1. Mrgenblatt.
245) Ludwig Wagner. Seite 146.

sionistischen Stilelement zur organischen Einheit verschmolzen ist, aus welcher Verbindung die monumentalische Grundform des Bühnenbildes und deren Anwendung entspringt, außerdem die Behandlung der Sprachgestaltung, die sich dadurch überschlägt, daß sie über dem Dichtungsrhythmus einen neuen regiedynamischen Rhythmus sucht.

Die Darstellung.

Wilhelm Klitsch vom Deutschen Volkstheater in Wien spielte den Faust. Wichtig für die Erfassung seiner Persönlichkeit ist es, zu wissen, daß er jetzt Professor der Rhetorik in der Akademie für darstellende Kunst in Wien ist. So urteilte die Frankfurter Zeitung am Schlusse einer recht negativen Kritik: „Immerhin seine Rolle steht, sein Handwerk hat einen soliden Bau". Nur handelte es sich in diesem Falle um den solid-handwerklichen Bau eines Hofschauspielers, dem das Rhetorische in erster Linie steht und der das Pathos für die Gestaltung seiner Rolle braucht, wenn er nicht den Boden unter den Füßen verlieren will. Diese Art von Schauspieler aber war der Absicht Weicherts durchaus entgegen. Es ist deshalb auch unverständlich, weshalb Weichert diesen, für seine Zwecke völlig ungeeigneten Darsteller zur Verkörperung der Titelrolle wählte. Jedenfalls suchte er ihn nach seinem Bilde umzumodeln, was natürlich bei der ausgeprägten Schauspielerpersönlichkeit von Klitsch mißlingen mußte. So urteilte die Frankfurter Zeitung: „Er könnte mit seinen guten Mitteln die Rolle sehr wohl auf rhetorische Art bewältigen. Aber er glaubte sich eine „Charakterrolle" schuldig zu sein. Das bringt den langen Monologen zu Anfang einigen Auftrieb. Aber der Rhythmus des Ganzen wird überhastet." Es muß nach dem Vorhergesagten für diese Notiz die Änderung vorgenommen werden, daß nicht er sich, sondern Weichert ihm den Faust zu einer „Charakterrolle" gestalten wollte. Der Ausdruck Charakterrolle muß aber wiederum im Weichertschen Sinnne genommen werden, nämlich als Erfassung der inneren Energie des Wortes zugunsten des neuen „Sinnrhythmus" der vom rhetorischen Rhythmus abweicht und leicht den Eindruck des Konversationstones auslöst. Das, was im vorigen Abschnitt von der Überhastung der Tempi gesagt wurde, kommt zu dem Mißlingen noch als erschwerender Faktor hinzu. In welcher Art die Diskrepanz zwischen der Veranlagung und deren falscher Auswertung wirkte, sei in folgendem gezeigt. Der Frankfurter Generalanzeiger schrieb: „— — — Er gestikulierte zuviel und — — — begleitet die großen Monologe mit Faustaufschlagen, Herumrennen und verzerrtem Gesicht — — — Er setzte die Giftschale an den Mund: Der letzte Trunk sei nun mit ganzer Seele — — — Herr Klitsch ruft diese Verse wütend, mit krampfig-bösem Gesicht zum Fenster hinaus, als wolle er Gott durch seinen Selbstmord ärgern." Wir können also hier von einer völligen Fehlbesetzung reden, die auf das Konto des Regisseurs kommt.

Ferdinand Hart als Mephisto dagegen entsprach der Absicht Weicherts durchaus. Er war von großer, imponierender Erscheinung, seine Stimme ein volltönender Baß. Der Frankfurter Generalanzeiger schrieb: „Hart ist vom Typus Werner Krauß: sachlich, unpathetisch, objektiv-dämonisch. Er verzichtet als Teufel auf die beiden konventionellen Prägungen; sowohl auf den Clown, — — — als auch auf den subjektiv-dämonischen Zyniker. Er ist ein Prinzip: unmenschlich, leidenschaftslos, gar nicht faßbar." Ähnlich schrieb die Frankfurter Zeitung: „Die Dämonie von Byrons Luzifer und der Humor jenes lustigen Kerls aus der „Vasan-

tafena" gingen hier eine vorzügliche Mischung ein. Die Schüler- und Marthesźenen gelangen ihm souverän ohne Mätzchen. Seine Grundhaltung legt man am besten auf den Ausdruck „Souveränität" fest. Bereits im „Prolog" trat er als gleichberechtigter Fürst der Hölle auf, der sich vor dem Herrn nicht zu verkriechen braucht, und dessen Unabhängigkeit ihn nicht ärgert, sondern die eben für ihn vorhanden ist, was für ihn aber kein Grund ist, das Selbstbewußtsein zu verlieren. Das einzige einschränkende Urteil, das sein Spiel erfuhr, war eine Notiz aus der Frankfurter Zeitung, die besagt, daß „er geistiger Führung in die Tiefe des Wortes" bedurft hätte. Diese Beurteilung zeigt aber nur die Wirkung einer Ursache an, die tiefer lag. Es ist nicht anzunehmen, daß Weichert, der das Hauptgewicht auf das Wort legte, gerade bei Hart eine Ausnahme gemacht hätte. Mehr Aufschluß über die Ursache gibt uns eine Notiz aus derselben Zeitung: „Der Künstler ist musikalisch genug, um die Goethesche Melodie wirklich zu hören, wenn er ihr auch durchaus nicht immer folgen wollte." Es ist daraus zu schließen, daß Hart sich zwar um den besonderen Rhythmus Weicherts bemühte, sich aber zuweilen daraus verlor und dem ursprünglichen Dichtungsrhythmus folgte, was dann eine gewisse Uneinheitlichkeit hervorrief, die den Generalanzeiger zu der ersten Notiz veranlaßt haben mag.

Renée Stobrowa als Margarethe. In auffallend ähnlicher Weise wie Marianne Wedemeyer bei Werkhäuser, nur reifer und voluminöser, verkörperte Renée Stobrowa das Gretchen. Ihre Grundhaltung war einfach und schlicht. „Sie stellt nicht dar, sie ist. Das ist ihr Vorzug und noch ihr Mangel. Mancher Accent ist nicht vorbereitet; alle Steigerung auf Ausbrüche muß noch gelernt werden. Aber welch innige Wahrheit, wo sie sich innig geben darf. Die Not im Kerker ohne die sonst so beliebten hysterischen Krämpfe. Das erste Umarmen des Geliebten: eine Hingabe in wortloser Poesie." 246) Leider fehlen ergänzende Nachrichten zu dieser Notiz, sodaß wir uns an diese zu halten haben in Verbindung mit den mündlichen Berichten von Augenzeugen, die durchaus mit dieser Notiz übereinstimmen.

Kronachers Neuinszenierung des ersten Teils vom 27. März 1932.

Es fehlt uns zu dieser Aufführung jegliches authentische Material (außer den Bühnenbildentwürfen von Sievert), so daß wir die dramaturgische Bearbeitung und die Regie nur in allgemeinen Zügen aus dem Zettel und Preßenotizen ersehen können.

Die Dauer der Vorstellung war mit fünf Stunden angegeben, mußte aber länger gewesen sein, denn die Frankfurter Zeitung 247) schrieb: „Die Aufführung dauerte von abends sieben bis nachts halb eins." Laut Theaterzettel war der Beginn aber um 18 einhalb Uhr, sodaß wir für die Vorstellung mit einer Dauer von sechs Stunden rechnen dürfen. Die Ursache für diese außerordentliche Länge ist darin zu suchen, daß sehr wenig Kürzungen vorgenommen worden waren, aber auch, daß sich die Pausen zu lange ausdehnten. Die Frankfurter Zeitung berichtete: „Die dramaturgische Behandlung des Textes war vorbildlich. Die Striche sparsam und ohne den Sinn und den fugenmäßigen Ablauf zu stören. — Der Bühnenapparat (vielleicht zu lange Pausen) funktionierte

245) Wagner, S. 146.
246) Frankfurter Zeitung, 17. April 1925, 1. Morgenblatt.
247) 30. März 1932, Abendblatt/1. Morgenblat.

emsig." Die Einteilung der Bilder muß ungefähr der Weichertschen entsprochen haben: So ist nach dem Zettel festzustellen, daß das siebente Bild wie bei Weichert die „Hexenküche" bildete. Bis zu dieser Szene können wir also eine ziemlich genaue Kongruenz der beiden Bearbeitung annehmen. Später verschiebt sich die Übereinstimmung, wenn auch nur unwesentlich, denn als fünfzehntes Bild ist bei Kronacher die zweite Gartenszene angegeben, die bei Weichert das sechzehnte Bild ist.

Das Bühnenbild hatte für diese Inszenierung wieder Ludwig Sievert besorgt, es war aber von dem Weichertschen verschieden. Das Hufeisen als Grundform fiel fort und fand nur in der ersten Gartenszene Verwendung, wo es sich wegen der Möglichkeit eines natürlichen Auf- und Abspazierens bewährt hatte. Im ganzen war es „eine einheitliche, ein wenig auf altdeutsch und volkstümlich gestellte Inszenierung." 248) Die Bilder waren „realistischer", d. h. sie nahmen Abstand von einem durchgehenden Symbolismus, wenn sie auch nicht auf dessen Stärke und Einheitlichkeit verzichteten, wo sie am Platze war. So kam dieser klar zum Vorschein in der Domszene, wo auf einem den ganzen Mittelgrund ausfüllenden schwarzen Vorhang ein großes, violett irisierendes Kreuz angebracht war. Im Vordergrund knieten Gretchen und Marthe, im Hintergrund nud seitlich im Dämmer andächtige Beter, den Rücken dem Publikum zugewendet. Noch stilisierender brachte Kronacher den „Prolog". Vor einem, im Mittelgrund gespannten gelben Vorhang, auf den drei Lichtstrahlen, die Erzengel symbolisierend, von oben nach unten (breiter werdend) fielen, spielte sich die Szene mit Mephisto ab, der als einzige gegenständliche Figur erschien. Gott war wie bei Weichert als breiter Lichtkegel, der aus der Kuppel des Zuschauerraumes fiel, dargestellt. Im übrigen dagegen war ein plastischer Szenenaufbau gewählt worden. Die Straßen und Gäßchen in den entsprechenden Szenen waren ausgebaut, die Zimmer als solche durchaus eindeutig. Auerbachs Keller und der Osterspaziergang waren bunt und gegenständlich gehalten. Der Frankfurter Generalanzeiger schrieb sogar: „Die umständliche Bühnenaufteilung störte zwar nicht den raschen Szenenwechsel, begünstigte aber fast durchweg zu große Spielfelder, und das bekam den Bühnenbildern nicht gut, von denen die wenigsten als Bilder fesselten, viele die Szene allzu massiv belasteteten." Über die ausgeführte Art des Inszenierungsstiles noch folgende Notiz: „Das Volksfest des Osterspaziergangs (wurde) durch die Kostüme beinahe dörfliche Freilichtaufführung." 249)

Bei dem Urteil über die Regie setzen wir zu Anfang die Notiz der Frankfurter Zeitung, in der ungefähr alles gesagt ist, was sich von uns über diesen Punkt sagen läßt. „Wir sehen den besonderen Vorzug dieser Fassung der Fausttragödie darin, daß die Kontrapunkte nicht abtrennten, sondern die Motive verbanden. In der Erinnerung gibt es die lichten farbigen Szenen über den ganzen Abend verteilt, gleichmäßig im Stil — — — Die Macht einer solchen Aufführung ist unbeschränkt."

Zusätzlich spielte das musikalische Element noch eine Rolle, wenn auch nur in seiner Eigenschaft als rhythmische und stimmungszeugende Untermalung in der Walpurgisnacht. So schrieb der Generalanzeiger: „Jörg Mager zauberte auf seiner elektro-akustischen Orgel Sphärenklänge von phantastischer Immaterialität, spukhafte Zwischentöne und derbanima-

248) Frankfurter Zeitung, 30. März 1932, Abendblatt/1. Morgenblatt.
249) Frankfurter Zeitung, 30. März 1932, Abendblatt/1. Morgenblatt.

lische Unterweltstöne." Die Frankfurter Zeitung: „Das hopsende Glucksen in der Walpurgisnacht kindlich und wie ein Gespensterhüpfen aus dem Bilderbuch." 250)

Die Darstellung:

Hans Jungbauer, der uns heute noch als guter Sprecher auf der deutschen Bühne bekannt ist, spielte den Faust. Wo er in hoher getragener Rede sich ausleben konnte, war er groß in der Wirkung, so in den Monologen im Studierzimmer und in der Szene „Wald und Höhle." Dagegen wenn er ausbrach in Leidenschaft, wurden die Figur und Stimme scheinbar kleiner. Es kam dann das Erdachte, das Nachgefühlte vor der Natur." 251) Seine Maske, urteilte diese Zeitung weiter „zumal vor der Verjüngung wurde zu sehr von den Zügen des Mißmuts, der Verbissenheit, des Krampfes bestimmt. Als Jüngling war die Physiognomie echter". Dagegen der Generalanzeiger: „Dieser Faust ist leidvoll gebunden, bereits ohne Pakt — aber er ist kein wehleidigr Stubenhocker — — —", welches letzte Urteil den Kern des Schauspielers von innen heraus erfaßt, ohne bei dem äußeren Eindruck des vorher angeführten Berichtes zu bleiben. Weiter heißt es: „Es spricht für die durchgeistigende Kraft seiner Gestaltung, — — daß er die Führung behielt, auch gegen Mephisto." Diese durchgeistigende Kraft, die heute bei ihm noch weit stärker in Erscheinung tritt, da sie mit größerer Reife gepaart ist, verbunden mit seiner leidenschaftlich daseienden Persönlichkeit bewirkten, daß er „sich verjüngend verwandeln und doch das Tragende, Forteilende der Rolle bewahren" konnte.

Lothar Rewalt als Mephisto kehrte den lustigen clownmäßigen Teufel hervor. „Er hat — — — die Lacher auf seiner Seite. — — — Munter, etwas täppisch und dumm. Nicht gerade ein Mächtiger, ein Herrscher im Reiche des Bösen. Zwirbelig, keck, beflissen — — ohne Dämonie. 252) Darüber hinaus stellte aber der Generalanzeiger fest: „Lothar Rewalts Mephisto glänzte zwar mit allen blendenden Künsten des Satans, schwänzelte und äugelte, wie der Gottseibeiuns des Volksglaubens, und schnalzte und rülpste wie der Junker Voland. Aber all dies war ihm Mittel, den luziferischen Aufruhr zu übertönen, der in ihm kochte." Als Hauptmomente für eine solche dämonische Haltung Rewalts führte der Berichterstatter die Szenen „Prolog im Himmel" und „Wald und Höhle" an. Dies sind aber gerade die Szenen, wo das Teufliche unverhüllt und deshalb in diesem Sinne auch kaum zu verfehlen sind. Den übrigen Szenen jedoch, bei denen es auf die Abtönung der verschiedenen Elemente gegeneinander ankommt, auf ein Jonglieren gleichsam mit den widersprechendsten Eigenschaften, jedoch unter stetem Vorwiegen des Dämonischen, wie es dem Goetheschen Mephisto eigen ist, diesen Szenen war Rewalt nicht gewachsen (wie auch Augenzeugen berichteten). Das erste Urteil der Frankfurter Zeitung trifft also wenigstens eher zu, als das Urteil des Generalanzeigers, dessen Berichterstatter sich durch den Eindruck der zwei eben angeführten Szenen zu einer so positiven Kritik hatte verführen lassen. Rewalt war in seiner Anlage viel zu sehr Ko-

---

250) Hier zeigt sich zum ersten Male bei den expressionistischen Faustaufführungen eine dem Stil entsprechende Anwendung des musikalischen Elementes, das, in klangerfülltes Geräusch aufgelöst, sich dem Bilde als Interpretationsmittel beigesellt.

251) Frankfurter Zeitung, 30. März 1932, Abendblatt/1. Morgenblatt.

252) Frankfurter Zeitung, 30. März 1932, Abendblatt/1. Morgenblatt.

mödiant, als daß er die Effekte, die ihm die Rolle bot, nicht mit allzubereiter Hand ergriffen hätte. Daher rührt auch das grundsätzliche Verfehlen derselben.

Kitty Stengel brach für Frankfurt zum ersten Male mit der Tradition der Erscheinung als blondbezopftes Gretchen. „Das schwarze, glatte Haar von Kitty Stengel trug von Anfang an den ewigen Schein des Unheils über sich." 253) Diese äußere Erscheinung ist kennzeichnend für ihr ganzes Spiel, dessen konzentriertester Ausdruck die Zwingerszene bedeuetet." Das Gebet vor der Madonna stieß sie aus dem Herzen heraus, Flehen und Qualen, wie ein Brand der Seele." Sie war inbrünstig in jedem Augenblick ihres Spieles. Trotzdem oder gerade deshalb wirkte ihre Gestalt so einfach und eindringlich, nachdem sie „eine Zaghaftigkeit des Spiels der ersten Szenen überwunden hatte. „Diese Inbrunst stand in einer Ebene mit dem Jungmädchenhaften." Die aus ihr unversiegbar und heftig, heiß strömende Liebe, hüllte sie in eine warme, flutende Güte." Die Intensität ihrer Gestaltung kam dann mit steter Steigerung in der Kerkerszene zum Höhepunkt, wo sie „die Fragen und Reden, die Verse des jenseitigen Gesanges in der Kerkerszene — — mit einer schauerlich holden „Natürlichkeit" sprach. 254)

Der zweite Teil des „Faust" unter der Regie Kronachers und der künstlerischen Gesamtleitung von Hans Geisow.

Am 22. April 1933 erfolgte die Aufführung des zweiten Teils. Damit löste man ein Versprechen ein, das durch den besonderen Zuschnitt der Inszenierung des ersten Teiles gegeben worden war.

„Kronachers Bühnenbearbeitung legt im Handlungsgestrüpp den Weg der Gedankenentwicklung mit Strenge und Folgerichtigkeit frei. Das tritt am deutlichsten in der Klassischen Walpurgisnacht in Erscheinung. Hier ist auch vor Umstellungen nicht zurückgeschreckt." 255) Ebenso wie die Walpurgisnacht wurden die Schlachtszenen im vierten Aufzug stark gekürzt, während die Mummenschanz, die in sonstigen Bearbeitungen wesentlich gekürzt wird, hier ziemlich vollständig bestehen blieb. Zweitens wurden folgende Hauptideen besonders stark herausgearbeitet. Erstens: Das geistige Übergewicht des deutschen Genius gegenüber dem zu einem Diener herabsinkenden Mephisto, dann: „Das Doppelziel der Erlösung durch irdisches Wirken und himmlische Begnadigung." 256) Diese beiden Ideen liegen an und für sich schon in der Dichtung vor, aber neben vielen anderen Ideen, die bei einer Aufführung, wenn sie gleichmäßige Betonung erhalten, keinen prägnanten Ausdruck gewinnen können, wie ihn das Theater braucht. Daher auch vielfach das Unverständnis für die Gedankendichtung und der Eindruck eines verworrenen Ideengestrüpps, was erst bei genauerem Eindringen durch ein tieferes Verständnis abgelöst werden kann, das aber meist auch dann sauer genug zu erwerben ist. Die Überbetonung einzelner Ideen unter Zurücksetzung anderer wird Manchem als Barbarismus erscheinen, ist aber unumgänglich nötig, will man die letzten Konsequenzen aus einem Auf-die-Bühne-bringen des zweiten Teiles ziehen. (Als negatives Beispiel für die Inszenierung des zweiten Teils führen wir nochmals die letzte Bühnenbearbeitung von Emil Claar an, wo diese Konsequenz nicht gezogen wurde.) In unserem Falle handelt es sich tatsächlich um die Her-

253) Frankfurter Zeitung, 30. März 1932, Abendblatt/1. Morgenblatt.
254) Frankfurter Zeitung, 30. März 1932, Abendblatt/1. Morgenblatt.
255) Frankfurter Zeitung, 25. April 1933, Abends/1. Morgenblatt.
256) Frankfurter Zeitung, 25. April 1933, Abendblatt/1. Morgenblatt.

ausarbeitung der, vielleicht für unsere Zeit besonders aktuell gewordenen Ideen, und deren Überbetonung bedeutet trotz der Erfüllung der theaterlichen Erfordernisse keinen Verstoß gegen die Gerechtsame der Dichtung.

Die Inszenierung selbst ging in erster Linie von dem Worte aus „und trotz der durchgängigen musikalischen Begleitung — löst sich die Aufführung nicht ins Opernhafte, sondern baut auf Wort und Geist". 257) Die Frankfurter Zeitung schrieb: „Hier setzt sich die Wortdichtung durch. Das war das Ziel der Regie von Kronacher — und dies Ziel ist weithin erreicht. — Der Musik kommt nur illustrierende und überleitende Bedeutung, den Griffen in die Bardenharfe vergleichbar, zu." Sowohl in der Regie, als auch im Bühnenbild war eine Steigerung zu verspüren. So schrieb der Generalanzeiger: „— — — nach etwas mattem Einsatz, das Tempo und die Dynamik unablässig steigernd bis zu den großen dramatischen Spannungen — — ", die Frankfurter Zeitung: Es fällt auf: In den ganzen Verlauf der Aufführung ist Steigerung." Selbst das Maskentreiben am Hofe des Kaisers war verhältnismäßig sparsam ausgestattet. „Es war ein Sparen daraufhin, daß der Reichtum zum Schluß desto sinnfälliger werde." 256) Mit besonderer Eindrücklichkeit gestaltete sich das Bühnenbild im dritten Akt „mit der Gegenüberstellung des Hellenischen und des Romantisch-Ritterlichen" 269) während sonst Kronachers Inszenierungen mehr auf dem Gebiete der Regie ihre Stärk erweisen, und die „Inszenierung bei Massenauftritten vielfach des Organischen — — — ermangeln." 260) So berichtete auch der Generalanzeiger: „— — — nur die Chöre der Elfen, Nymphen, Sirenen, besonders der Chor der Mädchen um Helena waren sonderbar steif, übrigens im veralteten Geschmack hergerichtet." „Die Grablegung und das wunderbare Schlußbild" 261), besonders diese letzte Szene wurde von Bühnenbild und Regie gleichermaßen großartig behandelt. Es war ein unerhörter Schlußakkord, mit dem auch diese vorläufige Erfüllung, die der „Faust" auf dem Theater gefunden hatte, ausklang.

Hans Jungbauer, der bereits im ersten Teil den Faust spielte, „ist hier ungleich mehr, als im ersten Teil auf das Sprechertum angewiesen." 262) Auf dem Sprecherischen aber beruhte ja stets seine Stärke, weshalb auch „immer Klang in seinen Worten" war. 263) Entsprechend der Bearbeitung konnte er sich immer mehr zum Führer der Handlung aufrecken. Die Entwicklung, die in der Faustgestalt liegt, und die ja ein ganzes Menschenleben in sich faßt, brachte er anfangs zu sehr als „lachender Helde", als Siegfried-Faust. „Man hat diesen Faust des Hans Jungbauer erst ganz, wenn er der greise Faust der Arbeitserfüllung geworden ist." 264) Wieder, wie im ersten Teil mußte er, durch seine überzeugende Persönlichkeit und seine Könnerschaft ausgezeichnet, in der Mitte der Handlung stehen. „Nie vergißt man, daß es Faustens Tragödie ist, die hier abläuft." 265)

---

257) Frankfurter Generalanzeiger, 24. April 1933.
258) Frankfurter Zeitung, 25. April 1933, Abendblatt/1. Morgenblatt.
259) Frankfurter Generalanzeiger, 24. April 1933.
260) Frankfurter Zeitung, 25. April 1933, Abendblatt/1. Morgenblatt.
261) Frankfurter Generalanzeiger, 24. April 1933.
262) Frankfurter Generalanzeiger, 24. April 1933.
263) Frankfurter Zeitung, 25. April 1933, Abendblatt/1. Morgenblatt.
264) Frankfurter Zeitung, 25. April 1933, Abendblatt/1. Morgenblatt.
265) Frankfurter Generalanzeiger, 24. April 1933.

Robert Taube, den wir noch von der Zeißschen Urfaustaufführung her kennen, spielte den Mephisto. Er spielte ihn in ganz anderer Prägung als es Rewalt getan hatte. Er war „Tausendkünstler und nie verlegener Kavalier vom Kaiserhofe, der überlegene Weltweise des Studierzimmers." Die Vielfalt der Erscheinungen hätte Rewalt nur mit einem Aufwand an Komödiantenmätzchen meistern können, während Taube, „war er gezwungen, Faxen zu machen, — — sie sich wie die des dressierten Raubtieres im Varietee ausnahmen. Er hatte die Überlegenheit und die schauspielerische Substanz, mit den Formen zu jonglieren und doch darin ganz enthalten zu sein, ohne die Grundidee aus dem Auge zu verlieren, nämlich die scheinbare Beherrschung des Spieles und das tatsächliche Beherrschtsein vom Geschehen. Es war im Ganzen „eine durchdachte, ungemein starke darstellerische Leistung." Die Schlußszene spielte er „im zottigen Tierfell mit langem Schweif an Fausts Grab wütend". 266) Hier war für Taube das schauspielerische Moment gegeben, wo er seinen Teufel ohne Maske, in dämonischer Nacktheit zeigen konnte, gegeben, als er „heulend und winselnd vor den himmlischen Mächten weicht." 267) „In dieser Fassung durch Robert Taube war auch die Geschichte Mephistos zu Ende erzählt." 267a)

Die Rolle der Helena zu lösen, ist eine zweischneidige Aufgabe, auf die auch die Frankfurter Zeitung hinweist." Wir wünschen uns unsere Schönen nicht heroisch und Heroinen dünken uns nicht schön."
Aber Ellen Taub war gar nicht imstande, etwas anderes aus dieser Rolle zu machen, als das Bild einer Heroine.

Die Gestalt der einen Büßerin wurde von Kitty Stengel der Tradition gemäß „rein und rührend" gesprochen. Der Doktor Faust wurde im Schlußbild für die Stimme des um Verzeihung und Erlösung betenden doctor Marianus eingesetzt, was das Organische dieser Inszenierung noch bereicherte und bestätigte.

Wenn wir die beiden in diesem Kapitel besprochenen Inszenierungen als unter einem kulturhistorischen Bogen befindlich betrachten wollen, so müssen wir in erster Linie eine strenge Scheidung vornehmen zwischen der künstlerischen Entwicklung des Inszenierungsstiles in Frankfurt und der in anderen Kulturzentren Deutschlands, wie etwa Berlin oder München, denn von einer einheitlichen Kunstrichtung, die sich wie früher in patriarchalischer, später in monarchischer und zentralistischer Weise über das gesamte deutsche Kulturleben erstreckte (teils herrschend, teils nur beeinflussend), kann nach der Zeit des politischen und weltanschaulichen Umsturzes nach 1918 nicht mehr die Rede sein. Der sich bereits vor dem entscheidenden politischen Wendepunkt vorbereitende Individualismus, der sich künstlerisch im Expressionismus äußerte, hinderte schon durch seine persönliche Bedingtheit die Bildung eines zentralen Kerns, der sich zwar auf dem theaterlichen Gebiet in Reinhard kristallisierte, aber dessen vorherrschende Virtuosität alle, ihn zum Vorbild nehmenden Nachbildungen im Formalen stecken bleiben ließ. Durch ungefestigte und schwankende politische Zustände und dadurch entwickelte weltanschauliche und seelischen Unstabilität aber wurde die Konzentration auf einen kulturellen Mittelpunkt, auf ein künstlerisch schwerwiegendes Mittelgefühl verhindert. Es blieb jedem, für die künstlerischen Belange sorgenden Menschen oder jeder Institution überlassen, sich und sein Wollen durchzusetzen. Die eine Grundlage war geschaffen,

266) Die letzten Zitate aus der Frankfurter Zeitung.
267) Frankfurter Generalanzeiger, 24. April 1933.
267a) Frankfurter Zeitung, 25. April 1933, Abendblatt/1. Morgenblatt.

nämlich die vom politischen Individualismus ausgehende Richtung des Expressionismus, die sich, ihrer künstlerischen Bedeutung bewußt, von dieser Bedingtheit löste und als reine künstlerische Aufgabe das Ziel hatte, den dichterischen Gehalt und besonders dessen stimmungsmäßiges Moment mit den spezifischen Mitteln des Theaters nachzeichnend, zum dargelegten Ausdruck zu bringen. In Frankfurt können wir diesen Bogen des „Expressionismus" über die Inszenierungen des „Urfaust" von Zeiß, 1918, über Weicherts und Kronachers Faustinszenierungen spannen. Zeiß ist als Begründer und reiner Anwender dieses Stils anzusprechen. Was sich bereits früher bei der Regisseurpersönlichkeit Claars als einschränkende, aber vor virtuosen Überschlagen hindernde äußere Bedingung zeigte, nämlich die solide Bauart des Frankfurter Kulturlebens, zudem aber seine eigene sehr klare und sehr gebildete Einsicht in das Wesen des Theaters, hinderte schon in den Anfängen eine Übrbetonung des Formalen im expressionistischen Stil. Weichert fand für seine expressionistische Grundhaltung (äußerlich an dem szenischen Bild erkennbar) einen ausgeführten, weniger andeutenden Ausdruck. Bereits ist das Monumentale, Vielfältige als Stilbestandteil übernommen. Andererseits aber übersteigert er die Machtbefugnisse des Expressionismus, indem er mit einer von außen herangetragenen, scheinbar im Wortsinne liegenden Dynamik den Dichtungsrhythmus übertönen läßt. Kronacher sucht bereits nach einer neuen Stilform, die sich in dem altertümmelnden Eindruck, den seine Inszenierung hervorrief, äußert, ohne dabei aber auf die Hilfsmittel des Expressionismus zu verzichten.

Zu einem artistischen Überschlagen des Expressionismus ist es bei den Frankfurter Aufführungen nie gekommen, auch wenn sich die Tendenz zuweilen bedenklich nach dieser Seite neigte. Der Expressionismus aber hatte für diese Epoche seine Schuldigkeit getan. Er hatte das Theater von verstaubter Tradition und unkünstlerischen Vorurteilen befreit. Er hatte einem unmittelbaren Verhältnis des Theaters zur Dichtung Raum gegeben. Das war seine kulturhistorische Bedeutung. Darüber hinaus mußte er aber vor neuen Erkenntnissen und neuen Impulsen die Waffen strecken.

8. Kapitel.

Der erste Teil des „Faust" im Festspielzyklus auf dem Römerberg. (Erstmalig aufgeführt am 30. Juli 1935.)

Das Bühnendasein des „Faust" in Frankfurt erfuhr durch die Inszenierung auf dem Römerberg einen neuen Impuls, dessen Vorteil im Ergreifen eines für Frankfurt neu entdeckten dramatischen Raumes liegt. 268) Trotzdem geschah es hier zum ersten Male, daß ein so gearteter, überdimensionaler szenischer Raum ganz rückhaltlos und mit hinreißender Leidenschaft in den Dienst des großen Gedichtes gestellt wurde. Es ist unwichtig, bei diesem unternommenen und geglückten Wagnis einzelne Fehler und Diskrepanzen herauszustellen, die wohl den Gesamteindruck beeinträchtigen, aber die Idee, aus der der Regiewillen entsprang, nicht abzuschwächen vermochten.

Das Hauptbedenken, das von vornherein diesem Unternehmen entgegenstand, war folgendes: Man fürchtete, daß der intime Reiz in Bild- und Wortwirkung verloren gehen konnte, wie es etwa bei der Inszenierung des ersten Teiles unter Emil Claar im Opernhaus geschehen war. So nahe aber scheinbar diese Parallele liegt, so sehr muß sich die Verschiedenartigkeit bei näherer Betrachtung erweisen. Sowohl was den Raum selbst, als auch was dessen Verwendungsart betrifft, sind die beiden Unternehmungen ganz verschieden. Hier dominiert ein, aus der Dichtung heraus erkannter einheitlicher Stil, der bei aller Realistik und allem Massenaufgebot von Menschen und Maschinen oberstes Gesetz bleibt, während bei Claar, wie wir gesehen haben, der Inszenierungsstil auf dem realistischen Sehen, gebunden an durchaus naturalistische Ausdrucksmittel beruhte, weshalb denn auch bei ihm nie eine schlagkräftige, weil ideell primäre Ausdruckskraft gewonnen werden konnte. Dieser Unterschied zur Klarstellung des Inszenierungsstiles auf dem Römerberg. Aus dieser Grundhaltung heraus und unterstützt durch eine, im Geiste des Wortes aufgehenden Darstellerschaft, konnte dem Einwand eine recht glückliche Lösung entgegen gehalten werden. Wie das im einzelnen geschah, wird sich weiter unten zeigen. Dagegen konnten einige Szenen nicht gelingen, da sich in ihnen eine zu deutliche Unstimmigkeit zwischen dem ausgeführten Gesamtstil und den unterstützenden technischen Mitteln ergaben, so z. B. die Szene des Osterspazierganges, wo das Erwachen des Frühlings weder in der Lichtwirkung, noch in der entsprechend gestimmten Umgebung zum Ausdruck kommen konnte. Ebenso lag es mit den Gartenszenen, denen natürlich das Idyllische und die spezifische, diesen Szenen gemäße Ausführung fehlen mußte. Alle anderen Szenen aber gelangen im grundsätzlichen durch den Aufbau der Mysterien-Simultanbühne, die bereits in Wernigerode erprobt war, hier aber in weit größerem, gigantischen Umfange Verwendung fand.

Der Aufbau der Schauplätze auf dem Römerberg ist schematisch gesehen folgender: Im Hintergrund die Fassade des Römers, dessen obere Kuppel, mittlere Galerie und unteren Räume in das Spiel mit einbezogen werden. Im Vordergrund rechts und links zwei Aufbauten, auf

---

268) Es ist dies zwar nicht der erste Versuch, den „Faust" auf das Freilichttheater zu bringen. Vorläufer des „Römerbergfaust" sind: 1. Harzer Bergtheater in Thale, I. Teil. 2. Ebenfalls da, II. Teil, 1923. 3. I. Teil in Wernigerode 1928. 4. I. Teil in Triberg 1923 im Waldtheater. 5. Die Inszenierung des Urfaust im Landhaussaal des Heidelberger Schlosses.

denen sich die jeweiligen Zimmerszenen abspielen, und zwar die Studierzimmerszenen auf dem rechten, die Gretchenzimmerszenen auf dem linken Aufbau. In der Mitte zwischen beiden Podien werden je nach der Szene kleinere oder größere Aufbauten vorgenommen (so z. B. im Osterspaziergang ein ausgeführter, großformiger Treppenaufbau), die zusammen mit den beiden äußeren Podien das Gesamtszenenbild ausmachen, also eine Vereinigung von Mysterien- und Simultanbühne bilden. Im „Vorspiel auf dem Theater" ist der mittlere Aufbau eine Bühne (nach Art der spanischen Mirakelwandertruppen) als rohes Brettergefüge über vier Fässer gelegt.

Der „Prolog" nimmt wieder die ganze Platzbreite ein und außerdem die ganze Höhe der Römerfassade. Die Erzengel und die himmlischen Heerschaaren stehen auf der Galerie und in den Fenstern der Seitenflügel. Im Vordergrund, zu beiden Seiten des in diesem Falle freien Platzes, auf dem nur Mephisto steht, gruppieren sich große Scharen von Priestern, Büßerinnen, Chorknaben usw. Die Stimme des Herren erschallt aus der oberen Kuppel, aus der auch die Zueignung gesprochen wird. Max Geisenheyner, der sich in der Neuesten Zeitung 269) recht eingehend mit dieser Inszenierung befaßt hatte, schrieb: „Dieses Bild stellt an feierlichem, dekorativen Pathos das Großartigste dar, was bisher auf dem Römerberg in Freilichttechnik zu sehen war."

Die Studierzimmerszenen, die theoretisch betrachtet eine große Belastung dieser Inszenierung hätten ergeben müssen, wurden zu deren bester Rechtfertigung. Der Aufbau der Szenerie auf dem rechten Podium, der an sich einer, nach den Seiten und nach oben hin ausgebrochenen Ruine ähnlich sieht, deren Inneres sich jedoch seine Ausstattungs- und Symbolhaftigkeit bewahrt hat, wird durch die Beleuchtung von Scheinwerfern zur ausschließlichen Bildwirkung gebracht. Max Geisenheyner schrieb über diese Szene folgendes: „Faustens Stube, die Zelle geheimster Zwiesprache, mit Gott und Teufel auf offenen Markt gestellt Wie konnte das geschehen? Nun, ein Stück rundes Mauerwerk ward aufgerichtet, schwang in einer Art Kanzel aus, auf der Faust überhöht stand. Daneben, durch eine Treppe getrennt der Studiertisch. Aus dieser Mauerecke wurde geheimnisvoll ein geschlossener Raum, denn: die Dunkelheit breitete sich wie eine Decke über den Schauort, und das Wort machte den ganzen Platz mitsamt seinen Zuschauern zu einer großen Studierstube. Das Wort bewies unter dieser Himmelswölbung, daß es im Freien an Kraft gewann."

„Auerbachs Keller": In der Mitte, auf einfachem Aufbau sitzen die lustigen Gesellen. Im Hintergrund in den geöffneten Räumen des Römers sind an den Tischen verteilt andere Zecher in bunten Gruppen. Auf der Straße vor dem geöffneten Tor steht ein übergroßes Faß als einzige Dekoration außer dem Tisch. „Die vier lustigen Gesellen erfüllten den Platz mit kannibalisch vergnügtem Lärm, als wären fünfhundert Säue in sie gefahren — — —". 270)

Die „Hexenküche" dehnt sich wieder über die ganze Breite der Aufbauten aus. Auf dem linksseitlichen Podest findet das Versatzstück „Maibaum" aus dem Osterspaziergang als Feuerschale neue Verwendung. „Das wirbelte, schlürfte, schrie, sang, fegte, blökte, quietschte, tänzelte um die Wanne mit brennendem Sud, erfüllte den Platz um die Auf-

269) 1. August 1935.
270) Geisenheyner.

bauten mit quirlendem Leben. Ein buntes Szenenbild schloß sich an das andere." 271)

Die Szenen in Gretchens Zimmer spielen sich, wie schon erwähnt, auf einem Aufbau des linken Podiums ab. Dem Wesen dieser Szenen entsprechend, ist für die Dekoration, wenn sie auch im Aufriß dieselbe ist, wie die der Studierzimmerszenen, weniger die wuchtige, gotische Stileinheit gewählt worden, sondern eine einfache, halb biedermeierhaft, halb asketisch anmutende Ausstattung. Hier ist die Gefahr des Entgleisens vielleicht noch größer als in den Studierzimmerszenen, denn die lyrischen Monologe Gretchens und die auf diesem Schauplatz sich abspielenden durchaus kammerspielmäßigen Szenen zwischen Faust—Mephisto, Mephisto Margarethe — Marthe sind hier schwer mit allen Spielnuancen zu bewältigen. So schreibt das Berliner Tageblatt 272): „Der Römerberg erheischt nun einmal Monumentalität, Heroismus, Farbenrausch, Lautstärke. Für die feinen Nuancierungen seelischer Art bietet er wenig Möglichkeiten. So rührte das Gretchendrama in seiner Einfalt wohl die Andächtigen. Allein er ließ viel Wünsche offen." Ebenso der Frankfurter Generalanzeiger 273): „Hier (in den Studierzimmszenen) lag die Schwierigkeit nicht - sie wurde erst in der zweiten Hälfte, dem eigentlichen Gretchendrama spürbar. Die Intimität reiner Gefühlsszenen, etwa die Gartenszene bei Frau Marthe — dafür hat der Römerberg keine Möglichkeiten." Besonders deshalb mußte das Negative dieser Szenen herauskommen, da die ersten Gretchendarstellerin, Hanni Hoeßrich zu wenig dramatische Persönlichkeit war, entgegen der Darstellerin in der zweiten Besetzung, Maria Wimmer,

Die Szene vor dem Muttergottesbild („Zwinger") und die Brunnenszene spielen auf dem rechten Podium. Die erste Szene vor einer hohen Säule, auf der das Marienbild steht, die zweite vor dem rechts im Vordergrund angebrachten Brunnen. Ebenfalls vor dieser Szenerie spielt die Valentinszene, an welche sich unmittelbar die Szene im Dom anschließt, und zwar folgendermaßen: Gretchen geht von dem rechten Podium nach der Mitte hinten, wo unterdessen die großen Flügeltüren des Römer geöffnet worden sind und Einblick in die Innenräume geben, die jezt das Kirchenschiff darstellen, in dem die Beter knieen und aus dem Orgel- und Chormusik hervortönt. Vor den Stufen, die zu diesen Räumen führen, tritt Gretchen die in Grau gehüllte Gestalt des bösen Geistes entgegen. Nach dieser ausgedehnten Pantomime erst erfolgt die eigentliche Szene. Die Walpurgisnacht fällt hier fort.

Die Prosaszene „Trüber Tag, Feld" spielt sich auf der mittleren Galerie ab, von der Faust und Mephisto dann heruntersteigen; die folgende Rabensteinerszene, schattenhaft und gespenstisch gehalten, huscht vor dem Portal des Römer vorbei.

Die Kerkerszene hat wieder ähnlich der Domszene eine stimmungsvolle pantomimische Einleitung. Gretchen im Büßerhemd in der Mitte von mehreren Fackelträgern wird von links hinten nach dem Kerker geleitet, der auf dem rechten Podium errichtet ist. Die Fackelträger bleiben dann in der Mitte zwischen beiden Aufbauten stehen. Faust und Mephisto erscheinen von rechts hinten. Mephisto macht eine beschwörende Gebärde, worauf die Fackeln erlöschen und deren Träger zu Boden fallen. Faust geht dann zum Kerker vor, während sich Mephisto im Hin-

271) Geisenheyner.
272) 1. August 1935.
273) 31. Juli 1935.

tergrund halt und erst bei seinem Auftritt von rechts seitlich aus dem Dunkel hervortaucht. Unter Posaunenschall ertönt die Stimme von oben. Nach dem Ruf Gretchens „Heinrich! Heinrich!“ ertönen zarte, immer leiser werdende Glocken.

Die dramaturgische Bearbeitung mußte den besonderen szenischen Verhältnissen Rechnung tragen. So waren in den einzelnen Szenen folgende Striche angebracht:

1. Studierzimmerszene: 398—417 / 442—446 / 538—541 / 551—557 / 580—585 / 618—651 / 676—679 / 702—719 / 723—731 /

Osterspaziergang: 922—926 / 1015—1063 / 1076—1089 / 1122—1125 / 1130—1141 / 1174—1231 /

2. Studierzimmerszene: 1186—1201 / 1230—1231 / 1254—1256 / 1259—1270 / 1277—1291 / 1303—1313 / 1355—1358 / 1422—1425 / 1558—1565 / 1589—1602 / 1607—1634 / 1718—1731 / 1734—1735 / 1778 / 1786—1802 / 1810—1827 / 1835—1838 / 2053—2064

Auerbachs Keller: kein Strich.

Hexenküche: 2348—2358 / 2366—2379 / 2450—2464 / 2495—2502 / 2520—2521 / 2532—2539 / 2554—2566 / 2591—2598

Straße: 2539—2653 / 2659—2701 / 2775—2779

Nachbarin Haus, Straße, Garten (mit Gartenhäuschen): kein Strich.

Wald und Höhle: 3221 (Nicht) —3224 / 3235—3239 / 3307—3314 / 3320—3331 / 3336—3341

Gretchens Zimmer, Marthens Garten, Am Brunnen, Zwinger, Straße vor Gretchens Tür, Dom: kein Strich.

Walpurgisnacht und -traum: ganz gestrichen (3835—4398).

Trüber Tag. Feld: 2 (als Missetäterin) — 8 (Gegenwart) / 5 (Nun sind) — 6 (überschnappt) / 11 (Fletsche deine) — 21 (nicht öffnen)

Kerker: 4447—4459 / 4462—4469 / 4470 (O sag es) —4473 / 4498 (Folge mir) —4506 (Komm! Komm!) / 4536—4549

Wir können hiernach feststellen, daß die Szenen, die auf sinnlicher Handlung beruhen und aus deren Gehalt sich theaterlich große Bildwirkung erzielen läßt, zumeist wenig gekürzt werden, oder ungekürzt blieben, dagegen die auf poetischer Kleinwirkung beruhenden Szenen und Stellen (wie es etwa der Strich von 1015—1063 im Gespräch zwischen Faust und Wagner beweist) nach Möglichkeit vermieden wurden. Die Walpurgisnacht fiel fort, weil das Romantische dieser Szene auf dem absolut monumentalen Schauplatz nicht in der ihr zukommenden Weise hätte inszeniert werden können. Bei den Chorgesängen, die ja vorwiegend auf lyrischem Grunde beruhen, wird das rhythmische Element in den Vordergrund gebracht und dem Gesamtstil entsprechend zu einer chorischen und stark abgetönten Klangwirkung von hinreißender Wucht ausgebaut. Trotz mancher recht radikalen Striche im Verlauf der Mono- und Dialoge der Studierzimmerszenen, bleibt doch soviel bestehen, daß das Schwergewicht, auch dramaturgisch gesehen, genau so stark auf dem Worte beruht wie bei Richard Weichert.

Wir sagten schon, daß die technischen Voraussetzungen für eine klare Akustik bestanden. Und doch gehörte hier, ungleich mehr als auf der Bühne im geschlossenen Raum, eine ganz besondere Kraft und Leidenschaft dazu, ein viel größeres schauspielerisches Volumen, um diesen Raum sprecherisch und mimisch zu füllen und zu durchdringen.

Hans Jungbauer besaß als Faust, wie wir bereits früher sahen, diese sprecherische Kraft und Leidenschaft der Darstellung. Darüber waren sich auch alle Urteile einig. Ich führe hier einige der Pressestimmen an. „— — — Eine hohe Gestalt mit gemeißeltem Gesicht und brennenden Augen, so schreitet er die Dichtung ab. Man weiß, wie ausgezeichnet Jundbauer spricht. Der weite Platz tut ihm nichts an, er hält durch. Klar breitet er das Gedankliche — — —" 274). „— — — Jungbauers Faust hat gegen seine frühere Leistung im Schauspielhaus an Kraft gewonnen. Er ist einfacher geworden — wie es der Römerberg fordert, er spricht die Verse mit einer sprachlichen Musikalität, die berauscht." 275) „Er gab den alten Faust mit vieler Kraft und war in seiner Jugendlichkeit ein hinreißender Liebhaber." 276) „Er ist der Faust des Verstandes, der tiefsinnige Grübler, nicht so sehr der strahlende Liebhaber. — — — Er ist nie uninteressant, wird nie deklamatorisch." 277) Irgendwelche neuen Gesichtspunkte lassen sich aus diesen Notizen für die Darstellung nicht gewinnen.

Über die Darstellung Taubes als Mephisto sprachen wir bereits früher. Seine Gestaltung hatte sich im Grunde nicht gewandelt und paßte in ihrer Anlage und vor allem in der Erscheinung durchaus auf den Römerberg.

Die Rolle des Gretchen war doppelt besetzt. Am ersten Abend spielte Henni Hoeßrich, deren Gestaltung sich, ihrer zu zarten Erscheinung wegen in Haltung und Wort nicht durchzusetzen vermochte. „Sie ist einfach, rührend und innig, daß mit diesen Worten erschöpft ist, was Worte sagen können. Ein Mädchen und nichts weiter. Eine Liebende voll Glauben und Vertrauen, die fällt und wahnsinnig wird." 278) Aber „das eine fehlt ihr, es wird spürbar von jenem zerreißenden Angstgebet vor der Mater dolorosa: Die elementare Kraft der Kreatur, die ihren Schmerz hinausschreit, die vor dem Zerbrechen am Leid noch den Wahnsinn durchmacht." 279) „Sie blieb oft etwas farblos. Auch hatte ihre Stimme nicht den Klang und den Schwung, den jeder große Darsteller braucht, sie wirkte mitunter gepreßt unfrei." 280) Ähnliche Urteile finden sich in allen besprechenden Zeitungen. Der Berliner Börsencourier erkennt aber an, daß „das Gretchen bei einer Aufführung im Freien die undankbarste und schwierigste Rolle hat."

Weit mehr war Maria Wimmer als Gretchen des zweiten Abends geeignet, sich durchzusetzen. Trotzdem sie nicht das Naive und Jungmädchenhafte besaß, trotzdem man ihr das „tapfere Schmälen" und das „Schnippische" nicht glaubte, so besaß sie die Kraft zur Dramatik und zum Tragischen, die ja auf diesem Schauplatz vor allem nötig ist. „Je mehr freilich die Inbrunst der Hingabe über die Figur Gewalt ge-

274) Frankfurter Zeitung, 1. August 1935, 2. Morgenblatt.
275) Frankfurter Generalanzeiger, 31. Juli 1935.
276) Berliner Börsenzeitung, 3. August 1935.
277) Neueste Zeitung, 1. August 1935.
278) Frankfurter Zeitung, 1. August 1935, 2. Morgenblatt.
279) Frankfurter Generalanzeiger, 31. Juli 1935.
280) Bremer Zeitung, 2. August 1935.
281) Frankfurter Generalanzeiger, 31. Juli 1935.

wann, je mehr sie sich verlor, desto mehr wuchs Maria Wimmer aus der Monotonie eines an sich ruhig gefühlten Ausdrucks, in die echte Tragik hinein. Die Kerkerszene entschied einen großen Erfolg." 281)

Die Regie ist in ihren Grundzügen bereits im Vorhergehenden besprochen worden. Der Römerbergschauplatz läßt sich nicht mit zarten und poetischen Nuancierungen ausfüllen, wie es die Stärke einer Faustaufführung im geschlossenen Raum werden kann. Er braucht groß angelegte heroische Handlung. Er verlegt in diesem Falle schon durch sich selbst das Schwergewicht von der Gretchenhandlung auf das männliche Drama Faustens. Kann der Regisseur dieser Gegebenheit nicht folgen, so muß ein mißglückter Versuch zustande kommen. Die Persönlichkeit dieses Regisseurs, Hans Meißner aber trägt bereits den Willen und die Kraft zur großzügigen, dramatischen, zuweilen theatralischen Gestaltung in sich und darf diese um so freier sich ausleben lassen, als er selbst der Entdecker dieses ihm so sehr entsprechenden dramatischen Raumes für den Faust ist.

Wir sehen zwar manches Mißglückte und manches wider Erwarten Geglückte. Für und Wider stehen sich in der sachlichen Bewertung mit gleichem Anspruch auf Gewichtigkeit und auf ausschlaggebenden Urteilsspruch gegenüber. Darüber aber steht das Unwägbare und das Nichtbeurteilbare, nämlich das entschiedene Wagnis, eine neue Interpretationsperspektive zu eröffnen und diese rückhaltlos mit dem Pathos eines, von seiner Sache unbedingt überzeugten Schöpfers zu durchdringen und demonstrativ zur Diskussion zu stellen. Entscheidend sind hier weder positive noch negative Urteile, auch nicht der starke Beifall, sondern einzig und allein die Erwägung, wie weit innerhalb dieser neuen Perspektive und mit diesem Pathos das Dichterwort zum Erklingen gebracht wurde. Noch fehlt uns der Abstand von dieser Unternehmung, und so können wir vorläufig nur das kraftvolle Wagnis und die unverhältnismäßig große Zahl der positiven Urteile konstatieren. Das letzte Wort kann aber hier, wie überall nur die Zeit sprechen.

Lebenslauf.

Ich wurde am 25. September 1913 in Eschwege als Sohn des Seminar-direktors Otto Hassenstein geboren. Ich besuchte das dortige Reformreal-gymnasium bis zur mittleren Reife, dann das Reformrealgymnasium in Hanau am Main und schließlich die Aufbauschule in Usingen i. Ts., wo ich Ostern 1933 das Abitur machte. Im Sommersemester 1933 ging ich nach Berlin, um Zeitungs- und Theaterwissenschaft zu studieren. Vom Winter-semester 1934/35 an besuchte ich die Universität zu Frankfurt, wo ich in der Hauptsache germanistische, sprachwissenschaftliche, musikwissenschaftliche und kunsthistorische Vorlesungen hörte. Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Beutler, Brinckmann, Müller-Blattau, Kommerell, Schultz und Schwietering.

Dieter Hassenstein